ATLÂNTICO

REVISTA LUSO-BRASILEIRA

3.ª Série / Número 2

S. N. I. e A. N.
LISBOA E RIO DE JANEIRO
1949

SUMÁRIO

I

II

VINHETA DA CAPA, DE *ANTÓNIO SENA DA SILVA*.
MÁSCARAS, DE *INÊS GUERREIRO*.
CARICATURA DE GUALDINO GOMES, DE *JOSÉ DE LEMOS*.
RETRATO DE CECÍLIA MEIRELES, DE *ARPAD SZENES*.

ATLÂNTICO

REVISTA LUSO-BRASILEIRA

DIRECTORES:
ANTÓNIO VIEIRA DE MELO
ANTÓNIO FERRO

SECRETÁRIO DA REDACÇÃO:
JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA

REDACTOR:
ORLANDO VITORINO

3.ª Série / Número 2

S. N. I. e A. N.
LISBOA E RIO DE JANEIRO
1949

O ENIGMA PORTUGUÊS

1 — Há na Península duas nacionalidades de estilo irredutível, e outras redutíveis. Mesmo irredutíveis, formam as duas um conjunto, por afinidades inegáveis — o que lhes marca posição própria no agregado da civilização ocidental europeia, de que derivam, mas com tonalidade inconfundível. Há uma expressão ibérica da vida, embora polimorfa, vincada por igual na História.

E dentro desta expressão ibérica, murada a leste por altos Pirenéus, mas sem qualquer outro limite para sul e ocidente, assim nos mares como nas terras — Portugal é no entanto irredutível. Há que aceitá-lo, no dizer de um notável escritor bem espanhol, como um facto irreparável.

Formado embora, a modos de manta de retalhos, o certo é que prevaleceu a fisionomia de um deles, e o exercício prolongado da comunidade dos interesses colectivos, perigos, sacrifícios e aspirações, tanto acentuou o seu carácter que a marca portuguesa é das mais pertinazes no seu vinco, imprimindo-se a elementos raciais, mesológicos e económicos diversíssimos. Gilberto Freyre, por exemplo, tem surpreendido nas mais variadas manifestações dos povos tocados pela nossa acção histórica ou compartícipes do nosso sangue, a dedada portuguesa. Múltiplos estudos de ordem parcelar contribuem para prova desse asserto.

Os que medem a civilização por sinais exteriores da obra material e da exploração intensiva dos territórios, não sentem porventura a profundeza genesíaca da «maior vitória do humano, do demasiado humano, sobre o económico», segundo a expressão feliz daquele autor.

2 — No processo da nossa expansão, em seu aspecto antropológico, nota-se o flagrante contraste entre o empenho posto na transmissão dos ingredientes de ordem espiritual, a persistência e continuidade destes, em boa parte conseguida, e a completa despreocupação em preservar os caracteres somáticos da raça, porquanto as providências oficiais logo aceitam como normal a mestiçagem, e até chegam a promovê-la.

Trata-se, aliás, de traço comum à expansão peninsular. Há racismo ibérico, mas este é espiritual, feito de fidelidade à alma e aos ideais, de cuja transmissão se não abdica. «Uma tendência singularmente nobre de transformar o mundo à imagem do nosso ideal», como observou o crítico Moniz Barreto.

O sentimento apostólico que tanto dinamizou os empreendimentos ultramarinos, absorveu na mesma tarefa construtiva os frutos da sexualidade irregular e ardente de que resultava em regra a mestiçagem.

Proselitismo e miscegenação, forças de sentidos aparentemente contrapostos, aparecem a breve trecho, soldadas, confundidas no mesmo monumento civilizador que sobrevive como que paradoxalmente coroado pela integridade espiritual.

Estranha harmonia de opostos, cujo conteúdo, a um tempo ideal e realista, constitui o segredo do irridentismo dos peninsulares, e o nervo de uma acção, não sobre espaços terreais vazios ou rasoirados, mas directa aos blocos espessos das almas gentias.

Razão tem Ganivet ao desabafar, em termos que não traduzo para guarda-

rem o sabor: «España es una nación absurda y metafisicamente imposible y el absurdo es su nervio y su principal sustén».

As *Duas Espanhas* de Fidelino de Figueiredo são, a tal propósito, bem elucidativas.

Não faço estas considerações para nelas ficar, mas pelo seu interesse actual, pois o processo de integração de povos, por espanhóis e portugueses, não está findo, antes se encontra em pleno desenvolvimento, e porque tais factos são os mais próprios à explicação da nossa índole, e assim propícios a fornecer-nos, pelo conhecimento da sua substância, as linhas gerais de acção colectiva proveitosa.

3 — Discutem há muito os escritores da mais variada preparação científica, dentro de especialidades, ou em termos mais gerais, como historiadores ou filósofos da história, um problema deveras intrigante, mormente para quem se acantone em um só aspecto, ou sujeite a sua inteligência a critérios demasiado positivos: — o da fundamentação da nossa independência.

Há, de um lado, o facto de uma ruptura política no bloco hispânico, já idosa de oitocentos anos, contraposta na sua persistência ao fazer e desfazer de estados que, até aos tempos modernos, se verifica no resto da Península, unificada então pela conquista dos últimos redutos sarracenos. Isto, quando os ideais, as preocupações e os riscos eram, por assim dizer, os mesmos.

Em confronto, certo conjunto de factores, sem que nenhum deles apresente, de per si, carácter suficientemente determinativo, à altura do facto que se pretende explicar. Vê-se que ele não comporta fundamentos rígidos. O território não se sobrepõe linearmente a balisas ou traços geomorfológicos definidos; a sua composição climática, diversíssima, vai da *Ibéria húmida* ao clima do Mediterrâneo, e se predomina a influência marítima, há zonas bem continentais.

Para um todo (a Península ibérica) que segundo Theobald Fischer «é um indivíduo geográfico de traços tão marcantes e característicos que não há outro igual na Europa», a diferenciação não é notável, e embora o geógrafo alemão Lautensach, num estudo de onde transcrevi a opinião de Fischer, afastando-se do Prof. Amorim Girão, a admita, já se não sente no direito de afirmar que ela seja de molde a determinar a génese de um estado independente.

A raça não é homogénea, e dos núcleos étnicos que podemos considerar basilares, parte considerável ficou fora da Nação (meia Galiza — a de além-Minho, e o bojo oriental da Lusitânia, contido na Estremadura espanhola, alfobre de capitães do Ultramar, cujos habitantes António Sardinha tão entusiàsticamente aproxima dos alentejanos).

As opiniões divergem, filhas de exageros, muitas vezes. Outrossim se ataca, em relação à terra do Condado originário a continuidade da sua população (ermamento, semi-ermamento?), havendo-se ainda recentemente contraposto o Prof. Damião Peres a Alberto Sampaio. Herculano considerava sem fundamento a filiação dos portugueses nos lusitanos, do que vieram discordar as laboriosas investigações de José Leite de Vasconcelos. Basílio Teles vê na pátria portuguesa dois blocos de população antagónica mal soldada (Norte e Sul). Como este escritor, outros exageram contributos de sangue, semitas, germânicos, etc.... arquitectando engenhosos duelos.

Também há falta de coincidência entre as fronteiras do novo Estado e as do velho romance do ocidente, do qual derivou seu idioma.

A mais acentuada dolicocefalia — um dos caracteres reconhecidos — essa, afasta-nos absurdamente da Galiza, enquanto nos aproxima da Velha Castela.

Insisto que absurdamente. As duas bandas do Minho são culturalmente solidárias. Desde remotas eras, irmanadas na mesma civilização megalítica portuguesa, da faixa atlântica; possuidoras de língua e literatura comuns, ultrapassando em quase dois séculos a formação de Portugal, onde ainda hoje, o *tonus* afectivo e mental de muitos escritores, e núcleos culturais (como o da *Renascença Portuguesa)* é o mesmo — o que agora não cabe aqui desenvolver.

4 — Sirva-nos a visão panorâmica dos muitos, meritórios esforços de investigação e hipótese, dirigidos ao enigma português, no tocante à génese da nacionalidade, e às razões por que se eximiu à força centrípeta do todo geográfico de que faz parte, e bem assim à atracção da quase identidade dos móveis políticos e expansionistas, cumpridos paredes-meias com um povo afim, em paralelas que nunca se confundiram, a despeito da desproporção de grandeza que havia entre as bases, — sirva-nos, repito, essa visão panorâmica para olhar o problema dando-lhe a honra de fazê-lo, de ponto de vista só para ele, certo que é mais ou menos expressiva cada coisa, conforme o ângulo pelo qual é avistada, acontecendo até que só um determinado traz ao espírito a chave que, abrindo sem violência, tudo clarifica.

A quesília acerca de quaisquer fronteiras e demarcações, no caso de um povo cuja história é trânsito contínuo, parece-me susceptível de deslocar bastante a questão para assuntos secundários, cujo esclarecimento deveria resultar em consequência.

O que há de movediço no curso histórico português, antes e depois de conseguidas as condições mínimas de fixação territorial, impõe flexibilidade de critérios a quem deseje interpretar-lhe as fundas razões de existência. Isanómalas de preferência a isotérmicas, determinada conjugação oceânica, mais antropogeografia que físico-geografia, mais conjuntos de relação, do que elementos destrinçados, e tudo referido ainda ao psicológico e particularmente sentimental.

O que interessa é apontar focos de irradiação, núcleos, se bem que deslocáveis, definir vertentes, encarar traços fisionómicos de conjuntos complexos, a par de afirmações colectivas, de heróis (no sentido de Carlyle), de mitos (no sentido de Sorel), no jogo das dinâmicas colectivas. Assentar em zonas de estabilização e constantes idiossincráticas e ideais.

Quaisquer fronteiras resultarão como os limites do que foi possível conseguir. Há que explicá-las consequentemente, como temas de informação subsidiária.

Aquele critério da *história inversa* de Oliveira Martins, tenho-o por ideia luminosa para quem deseje abeirar com êxito o problema. Dos dados actuais, aos próximos, e daí, discorrendo pelos pontos fixos das épocas menos conhecidas, muito se pode inferir das características do movimento da nacionalidade.

5 — Apresenta-se-nos hoje um Estado, assente numa base continental disposta ao longo do mar, que há sete séculos não sofre alteração, a despeito das muitas pugnas travadas no seu solo. Habita-o população das mais homogéneas, falando língua própria, herdeira de ricas tradições e de um tipo de sensibilidade cujo matiz se não confunde. Uma história poderosa cheia de aventura e de substância ideal nas realizações, serve ou devia servir-lhe a um conteúdo de experiência único. Dela ressalta, com iniludíveis repetições, um tipo de atitude — a fácies moral do homem português.

Pelo mundo territórios vastos lhe pertencem, parcelas do muito mais que já senhoreou; uma das maiores nações cresce vertiginosamente, com o seu sangue e ao impulso da sua herança espiritual; noutras, instalaram-se colónias florescentes, cuja marca de origem é pertinaz.

Isto que todos sentem, nos sirva de ponto de partida: a evidência de uma realidade cheia de carácter, mundialmente digna; vida colectiva movimentada, em que o heroísmo se não desprende da simpatia humana; persistência do elemento poético. Uma história mais do sentimento que da razão.

6 — Esta população teria tido sempre a relativa homogeneidade de hoje? Decerto que não, pois os elementos constitucionais não são os mesmos, e perdem-se alguns deles na noite dos tempos.

Se indagarmos na população das províncias meridionais, especialmente de Lisboa, é corrente encontrarmos-lhe ascendência conhecida do norte do País e noroeste peninsular. É-nos fácil poder asseverar que sempre foi assim, que este fluxo demótico *norte-sul* precedeu a própria fundação da Nacionalidade, acompanhando a deslocação do centro de gravidade político. As genealogias não o desmentem, antes o confirmam; poucas gerações que abranjam, logo traduzem esta descida para o Sul.

Luís Vaz de Camões, unânimemente considerado expressão do génio português, tanto no aspecto lírico como no épico da sua obra, e tanto pela crítica exigente, como pela geral sensibilidade, tornado imperecível, (o que prova quanto a sua voz se identifica à étnia da grei), era afinal um luso-galego, por varonia galego.

Nuno Álvares Pereira, a mais lídima figuração do heroísmo português, outro luso-galego; São João de Brito, exemplo do nosso apostolado, também.

E luso-galego que vem a ser? Misto de povo da Lusitânia e de povo da Galiza.

Longe de mim penetrar arcanos da arqueologia e paleontologia, de embrenhar-me profanamente no bosque sagrado dos pormenores da Pré-História, com suas observações meticulosas e tímidas hipóteses!

7 — Mas que era a Galiza? Uma *finis-terra* resguardada por forte maciço montanhoso. No extremo dos Cantábricos, este conjunto orográfico vai até ao Vouga (galaico-duriense). Ângulo pronunciado para noroeste, sobre o oceano. Costas, na maior parte, profundamente recortadas.

Como em regra as finisterras, ètnicamente diferenciada. Termo de invasões, resíduo de velha raça, tais os Peloponesos, as Bretanhas, as Escócias, as Escandinávias.

Os sábios corroboram-no, desde remotas eras. Com mais ou menos celtas, mais ou menos suevos, é uma finisterra assaz caracterizada, de boa defesa, propícia para mais à fixação agrícola de numeroso povo. Que assim foi, demonstra-o a teimosa vitalidade da sua gente: centro de irradiação de dólmenes nos tempos pré-históricos; a resistência dos brácaros às legiões de Augusto; a heresia de Prisciliano, quando da introdução do Cristianismo; a individualização e renitência do Estado Suevo; o florescimento de lirismo próprio, a denunciar enraizada ruralidade, de muita e dispersa população, convivendo em romarias (Pidal); a rivalidade de Leão e Castela, na qual Menendez y Pelaio descortina a oposição mais

funda entre o espírito galego e o castelhano; e, precedida de outros factos de rebeldia, a independência de Portugal, física e espiritualmente originada na Galiza, e que o ensaísta Otero Pedrayo considera uma prova da vitalidade desta.

Fosse o Douro ou o Mondego e Coimbra *(finis Galeciae)* o seu limite meridional, importa reconhecer que por aí (do Douro litoral para Coimbra) se desenha a charneira humana da Galiza com a Lusitânia, inclinada sobre esta pelo sentido norte-sul da linha-de-força.

8 — E a Lusitânia, que era a Lusitânia? Mais que uma província romana, interessa considerá-la núcleo populacional, cujo músculo estaria no extremo oeste do espinhaço orográfico da Península. Finisterra do relevo, os montes Hermínios e outros dessa região eram sentinelas por excelência sobre os desgastes ocidentais da Meseta e seus vales férteis que decaíam para o Atlântico, dele beneficiados; esses e outros, já da Espanha, (Gata, Peña de Francia, etc.) davam para as vastas *estremaduras*, boas para a hibernação dos gados, cortadas por grandes rios.

Os montanheses da actual Serra da Estrela já sobressaem na história de Cartago e Roma pelo seu carácter independente, inassimilável. Às fáceis infiltrações que a Bética permitia ao imperialismo estranho, os lusitanos opunham ali a sua indomável barragem.

Na Beira serrana e mais relevos centro-ocidentais, se encontra o outro grande núcleo populacional português, do mais puro e persistente pela irredutibilidade natural que lhe serve de suporte.

Assim raciocinamos, quanto à Lusitânia (exceptuando o Algarve, que é um caso à parte e mais tardiamente reintegrado), por a maior parte do Alentejo, Ribatejo e mesmo Estremadura contarem ainda nos primeiros tempos da Monarquia pequena população, reduzida a alguns centros, embora importantes, de solidez pouco estável, no meio de grandes espaços vazios e infindáveis matagais.

Será de estranhar que me impressione com a desproporção de população que ainda hoje existe entre o Norte e o Sul, após oito centúrias de drenagem de gente daquele para este? Creio ser uma impressão baseada objectivamente.

Os dois grandes blocos de irradiação demográfica (Além-Douro e Beira) ultrapassam quatro milhões de habitantes, enquanto o resto do País, em área maior, só conta cerca de três milhões, incluindo Lisboa com todo o seu poder aglutinador.

Um pormenor: pelo censo de 1940, 49 % da população da capital, nem sequer era nascida no distrito.

Qual a mistura que originou a étnia de cada um desses blocos, quais os elementos simples que os constituíram, ao caso não interessa agora. Comparticipando em maior ou menor grau de sangue celta, romano ou germânico — factores comuns que alguns sejam — basta-me a afirmação de caracteres distintivos, em relação aos demais peninsulares, de galegos e lusitanos, e a verificação da persistência desses caracteres nos tempos históricos.

As importantes fracções destes dois povos, para sempre ligados na pátria portuguesa, creio que apresentavam entre elas aspectos diferenciais que hoje se notam ainda, a despeito de incontestáveis afinidades que tão longo destino comum reforçou, juntando-lhe marca própria.

9 — Usando, mais uma vez, a expressiva designação de Gonzague de Rey-

nold, temos elementos para precisar duas grandes *linhas de força* cuja actuação concorreu no Estado português.

É a primeira, a galega, em especial portucalense, descida principalmente ao longo da ininterrupta planície costeira que da foz do Minho vem à do Douro, e aqui, na represa populacional que a região — por ser privilegiada no noroeste como concentradora de vertentes naturais — já então deveria ser, a linha-de-força engrossou certamente e prosseguiu no sentido sul, ao passo que a planície se alargava na área do *triângulo litoral português*, pelos aluviões da *hatt* aveirense, atravessados e bordejados até Coimbra que, guardando a transversal da Mondego, forma o vértice reintrante de um triângulo plano cuja grande base se apoia no mar.

Nesta região que hoje chamamos Beira Litoral afluiu à primeira linha de força, a contribuição mais pròpriamente lusitana, vinda pelos vales da zona montanhosa.

Os dois fluxos populacionais aí se misturam para seguirem a dominante orientação norte-sul (há uma lei dos meridianos nas isodinâmicas portuguesas, como muito bem observou o Prof. Mendes Correia), e esse movimento pode esquematizar-se numa só linha de força naquele sentido, entranhando-se cada vez mais na parte arabizada da antiga Lusitânia, onde aquelas «obscuras cristandades moçárabes» de que fala Sardinha, provadamente afins, continuariam a favorecê-la, debaixo da estrutura mourisca aguerrida e hostil.

10 — Tomada Santarém, Lisboa devia ter surgido neste horizonte instável, semi-bárbaro da nossa Reconquista, qual um clarão que ilumina, definindo-os, os rumos incertos da Nacionalidade, a princípio não isentos de hesitação entre sentidos opostos de expansão: o do Norte (Galiza) e o do Sul (Gharb).

Veio esta conquista firmar em definitivo a Paz de Tui, cindindo-nos pòliticamente para sempre da Galiza, e solidificar pelo apoio concreto da geografia, o êxito de Ourique, milagre e mito, dinâmico daquela imprecisão poética em que se geram as pátrias.

Oliveira Martins, e depois Silva Teles, viram-no com lucidez. Estava conquistada a *base geográfico-marítima* de Portugal, segundo o primeiro. Leiam-se as expressivas páginas do grande historiador sobre o saliente estremenho e pode admirar-se quanto uma profunda intuição, manejando alguns factos, é altamente cognoscitiva.

Aqui desagua o maior rio da Ibéria. O seu estuário, em vez de escancarar-se para o oceano, como que se retrai junto a ele, dominado por relevos, para espraiar-se, à laia de grande lago no íntimo das terras, de ambos os lados apartadas em duas penínsulas austeras. Do norte, aquelas terras são de colinas onduladas, em que se percutem relevos de formação recente, nos alinhamentos do sistema Lusitano-Castelhano. A margem esquerda é rasa planura, dominada pelos resguardos montanhosos da península meridional.

Virada ao sul, para a maior largueza do estuário, se é que existem jogos imperativos de factores geográficos, grande cidade teria de haver, caso a não houvesse desde tempos imemoriais, envolta em neblinas de lenda. Quase a meio da faixa ocidental atlântica, com magnífico porto natural, favorecida por um vasto *hinterland*, e em condições excepcionais de salubridade, abastecimento e defesa.

A sua província contígua, amparada pelo braço largo do Tejo que se encurva para nordeste entre lezírias, corrida na zona dorsal de relevos pouco altos que mor-

rem no afloramento paradisíaco de Sintra, com larga costa marítima pouco acessível, do lado oposto ao rio, — além de óptimas e variadas condições agrícolas, forma reduto de boa defesa, dotado de eficiente respiradoiro natural, assim para os mares como para as terras. Recorde-se que na base desta configuração peninsular vieram morrer em Aljubarrota e Linhas de Torres movimentos invasores que tinham ultrapassado as montanhas beiroas.

Este centro estremenho, e particularmente Lisboa, fixou a pátria luso-galega, com sua estratégia e suficiência natural. Em Lisboa, pôde assentar, reflectir, talhar-se destino próprio o incipiente Estado de D. Afonso Henriques.

Outra base de estabilidade não poderia ter, a não ser que se apoiasse no noroeste, como o Reino Suevo, firmemente no cotovelo galego, e com o fulcro em Portucale. As perspectivas teriam sido, com certeza, bem mais modestas, e é de crer que as restritas possibilidades de desenvolvimento, e o não poder definir-se tão fàcilmente missão original, condenassem essa nação a vida autónoma efémera.

11 — Da conquista de Lisboa, o mais resulta com a facilidade dos corolários. Por acréscimo. As terras transtaganas, o Algarve, o desvio sudoeste da linha de força norte-sul, de muitos e variados afluentes. Os mares imensos, terras novas, e terras velhas tornadas acessíveis.

A diferenciação luso-galega acentua-se, de modo a podermos designá-la por uma palavra só: portuguesa. Enriquecida por novos climas, novos ambientes, novas contribuições de sangue. Ficou atrás, numa curva cinzenta da História, verdejando ainda, a irmã Galiza. Ficaram os descendentes dos vetões nos relevos e charnecas da Estremadura castelhana. Perduram, irrigando todo o Meio-dia, as Colónias e o Brasil, os núcleos de além-Douro e beirão, como fontes puras, abundantes, dos elementos da nossa étnia. Essas, que não comunicam uma com a outra, mantêm-se com relativa fidelidade ao que eram, continuam a ser raízes: dão, e não recebem. Aí devemos procurar as origens de certos traços fisionómicos persistentes da nossa alma.

Estamos em condições de abeirar a face espiritual do enigma português.

C U N H A L E Ã O

A ARTE POETICA DE ARISTÓTELES E O PROBLEMA DA ORIGEM DA TRAGÉDIA

Pró e contra Aristóteles Os trágicos gregos sempre atraíram a curiosidade dos estudiosos, ainda que, por desinteressados da erudição, se mantivessem estranhos à renhida disputa filológica e à complexa investigação histórica. Mas o problema da tragédia só encontra o princípio da solubilidade no aprofundamento de uma aporética, que demove o apressado teorizador, da mais digna interpretação de Aristóteles. Com efeito, ao ensino do Estagirita, e não só ao autêntico, que a tradição nos legou mutilada, como também aos raros e obscuros fragmentos da mais ampla doutrinação, difusa na Escola e por ela transmitida à posteridade, — se reduz o pouco que sabemos, de quanto pensaram os Antigos acerca da tragédia. Eis porque, no campo da crítica, que há mais de um século vem incidindo, com redobrado vigor, num opúsculo do Filósofo, prossegue o litígio entre as modernas teorias sobre a origem, o desenvolvimento e a essência do fenómeno trágico.

Por tanto se justifica o título e a estrutura do presente ensaio.

Se o rigoroso enunciado do problema não pode ignorar a tradição; se a verosimilhança das respectivas soluções, depende do critério que, *pró ou contra Aristóteles,* se estabeleça, por isso mesmo reputamos fundamentada a necessidade de introduzir alguns breves apontamentos acerca da *Poética* e dos congéneres escritos de Aristóteles, no pré-início de um trabalho, cujo propósito é o de investigar as origens culturais da tragédia e estudar uma ou outra fase do processo histórico que a constituiu em arte profana.

I

Carácter esotérico da Poética Desde que Bonitz publicou o *Index Aristotelicus,* para a edição de Bekker, das *Obras Completas,* dispomos de uma recensão minuciosa das passagens em que o próprio Mestre nos fala dos εξωτερικοι λογοι e já não é possível duvidar de que seja autêntica a repartição tradicional das obras de Aristóteles, em *exotéricas,* que eram destinadas ao público, e *esotéricas,* que só eram conhecidas no mais restrito âmbito da Escola. Ora, a *Poética,* como, aliás, a maioria dos outros livros, que a tradição nos legou, pertence ao grupo dos escritos esotéricos, ou *acroáticos* (1).

Importa bem medir o alcance desta averiguação. Pois que, sendo o livro destinado ao ensino oral, ao comentário de viva voz, não subsistem quaisquer motivos para supor, como o fizeram os *transposicionistas* (Ritter, Susemihl, entre outros), que a ordem dos capítulos houvesse sido alterada no decorrer dos tempos, ao sabor e à discrição dos editores. Pelo menos, as dificuldades que provêm de conceitos (ex. a *cátarse)* e vocábulos (ex. *peripécia* e *reconhecimento),* introduzidos sem prévia definição, são fàcilmente removidos em segunda leitura; e uma segunda leitura,

meditada e reflectida, é o mínimo esforço que o hodierno estudioso deve a uma obra que mais implica do que explica. Implica, efectivamente, a totalidade de um incomparável sistema filosófico, e a profundidade e a minuciosidade de uma investigação histórica, que ainda hoje mal podemos avaliar com acerto e justiça. Mas o que não é lícito é desdenhar de uma obra-prima, pela única razão de não estarmos nós, modernos, ao par dos conhecimentos de que dispunha o menos erudito, e não podermos abrir toda a nossa alma aos mesmos sentimentos e emoções, que animavam o menos agraciado, dos discípulos de Aristóteles.

A *Poética* é a súmula de uma doutrinação viva, oralmente transmitida de Mestre a discípulos. Se o não fosse, teríamos que renunciar à compreensão do grandioso aspecto da história cultural da Europa, que é o da penetração da propagação da estética de Aristóteles nos séculos derradeiros da Antiguidade. Mas, se este livro não irradia o poder encantatório do *Íone,* do *Fedro* ou da *República,* e por isso mesmo, e porque o juízo de Aristóteles prevaleceu sobre o de Platão, não perdendo os Poetas o direito de habitar a Cidade dos Filósofos, será forçoso admitir que o facto se deve tanto às lições como às omissões da *Poética*. Adiante teremos ocasião de tratar do que foi omitido. Por ora, analisemos sumàriamente, e pelo lado exterior, digamos assim, a estrutura do livro.

Estrutura da Poética

Obedecendo ao plano estabelecido de início: «*falemos da poesia, dela mesma e dos seus géneros*», Aristóteles desenvolve, nos cinco primeiros capítulos, o conceito de poesia, pelas suas notas fundamentais; e, resultando ser ela imitação de acção, praticada mediante a linguagem, a harmonia e o ritmo, ou só por um ou dois destes meios, divide os géneros poéticos, pelas qualidades dos objectos a imitar (acção nobre ou ignóbil, de homens de baixa ou elevada índole), do meio por que se imita, e do modo como se imita; e esses géneros são: ditirambo, nomo, comédia, tragédia, epopeia, jâmbica, etc..

Mas, quanto ao modo do imitar, todos os géneros se agrupam em duas grandes divisões, conforme a imitação se realiza δι' απαγγελιας (por narrativa), ou (δια) δρωντων (por actores), isto é, narrando o poeta os acontecimentos, seja na própria pessoa, seja por intermédio de outras, ou representando, certos personagens, a acção, e agindo eles mesmos. Fica, portanto, determinada a matéria a tratar: por um lado, a epopeia (narrativa), por outro lado, a tragédia e a comédia (dramáticas).

Nos capítulos III, IV e V, que pertencem ainda a esta parte geral, o filósofo refere sucintamente o que se conta e o que ele próprio averiguou acerca da origem e do desenvolvimento histórico dos dois grandes géneros dramáticos.

A segunda parte, a mais extensa, pois abrange dezassete, dos vinte e seis capítulos do livro, é inteiramente dedicada ao estudo da tragédia.

Começa por dar a famosa definição: «*é, pois, a tragédia, a imitação de acções de carácter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes do drama, imitação que se efectua, não por narrativa, mas mediante actores,*

e que, suscitando o terror e a piedade, consegue expurgar-nos de tais paixões» (capítulo VI).

Enumera, depois, os diversos elementos da tragédia: espectáculo, música, elocução, pensamento, fábula e caracteres. Estes são os elementos *qualitativos*, porque as partes, considerada a tragédia do ponto de vista *quantitativo*, vêm designadas no capítulo XII; são o prólogo, o episódio e o êxodo (recitadas), e o coral, composto de párodo e estásimo (cantadas), e, peculiares a algumas tragédias, os «cantos da cena» e os «*kommoi*». Destas, só as partes recitadas merecem, a atenção de Aristóteles, pois as partes cantadas pertencem a um daqueles elementos, — a música —, (o outro é o espectáculo) que, diz ele, não são essenciais à tragédia.

Dos outros elementos qualitativos, a fábula é o mais importante; porque, a elocução, o pensamento e os caracteres, podem, de certo modo, reduzir-se à fábula (2). E assim, todas as páginas que vão desde o princípio do capítulo VII até ao fim do capítulo XVIII, — apenas com duas interrupções, a do capítulo XII, e a do capítulo XV, onde trata dos caracteres —, são inteiramente preenchidas por uma teoria da fabulação trágica. O problema de Aristóteles será o de determinar o procedimento a seguir pelo poeta, no sentido de obter da fábula, o terror e a piedade. É então que introduz o reconhecimento e a peripécia, o nó e o desenlace da intriga, que devem resultar da trama dos factos, conformemente à verosimilhança e à necessidade.

Os capítulos XIX, XX, XXI e XXII, versam sobre a elocução; e do pensamento não trata, porque o assunto é mais da competência da retórica (Capítulo XIX, págs. 1.456 a 34).

Finalmente, na terceira parte, que compreende os quatro últimos capítulos, e porque considera a epopeia na perspectiva da tragédia, sendo-lhe, portanto, aplicáveis, *mutatis mutandis*, as regras precedentemente expostas, esboça nos capítulos XXIII e XXIV uma breve teoria da poesia épica. O capítulo XXV conclui toda a obra com uma vasta explicação dos problemas críticos e das respectivas soluções, e as últimas linhas, no capítulo XXVI, resumem-na, comparando a epopeia e a tragédia em termos que, dir-se-ia, preparam as páginas consequentes, que se propõe dedicar à comédia e à poesia jâmbica (3).

Uma contradição? Ao leitor mais atento, talvez não passe desapercebida uma contradição que, se o detivesse na via interpretativa, comprometeria irremediàvelmente toda a compreensão da doutrina de Aristóteles.

No primeiro capítulo da *Poética*, viu que a poesia não depende do «metro»: «*se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente denominado poeta; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, metrificação à parte*». Mas, no capítulo IV, averiguará que não é só a imitação, congénita no homem, mas também «*a hàrmonia e o ritmo*» e portanto «*os que se sentiram, ao princípio, mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos*».

Que o «metro» e, por conseguinte, o ritmo, não é artifício do escritor, estranho à essência da poesia, resulta evidente, não só desta passagem, como de muitas outras que confirmam a importância do que, à primeira vista, parece desprezado: o engenho natural φυσις encontra o metro adequado ao poema; a epopeia e a tragédia, diferem pela métrica; o trímetro jâmbico adapta-se à reprodução da linguagem corrente; o tetrâmetro trocaico, à dança e ao satírico; o hexâmetro à epopeia; etc., etc..

Quer dizer, nós encontramos como que diluídos, ou como se fossem notas inscritas à margem da lição principal desta arte poética (teoria da fabulação trágica), os fragmentos de outra arte poética, que teria procedido ao estudo do ritmo e da harmonia, elementos do coro trágico e, em geral, da poesia lírica, de cujo seio, fecundado pelo λογος irrompe a tragédia.

E efectivamente, o catálogo de Hermipo de Esmirna, peripatético, discípulo de Calímaco, que teve directo conhecimento das obras de Aristóteles, existentes na Biblioteca de Alexandria (4), menciona dois livros «*da música*» atribuídos ao Filósofo. E, posto que os Antigos não separavam de um universal concreto, a música, a dança e a linguagem, é natural supor que esses livros tratassem da *lírica*, cuja ausência numa arte poética, dá lugar a justificada perplexidade. Mas, a falta dos livros de Aristóteles é bem compensada pelo conhecimento da difusão da sua doutrina. Teofrasto publicou três tratados «*sobre a música*» e um «*sobre a harmonia*» (5); de Aristoxeno, também discípulo de Aristóteles, restam numerosos fragmentos de uma teoria da música, desenvolvida em vários livros, três dos quais, tendo por títulos «*dos coros*», «*da dança trágica*» e «*comparações*» (6), versavam mais especialmente do assunto que interessa à poesia dramática. E podemos admitir que, por exemplo, o «*de música*», atribuído a Plutarco (pág. 1.131 a segs.), parte do Livro X de Estrabão (por intermédio do estóico Posidónio) e algumas lições do «*de Saltatione*», de Luciano, haurissem nas doutrinas aristotélica e pitagórica, os ensinamentos que propagaram nos últimos séculos da Antiguidade (7).

A tal contradição afigura-se-nos, por conseguinte, que antes provenha do método expositivo e da planificação da «*Poética*». Aristóteles propôs-se apenas estudar o *poema* trágico e épico. O espectáculo e a música excediam o âmbito da exposição e o propósito da obra; eis o que o silêncio nos dá a entender, melhor do que as palavras.

A lição da Poética sobre a história da Tragédia

Deveras notável e bastante significativo, é que, exceptuado apenas Heródoto, venham após Aristóteles os lexicógrafos, paremiógrafos, escoliastas e gramáticos, que, directa ou indirectamente, se referiram ao problema da tragédia, no seu aspecto histórico. Também interessa observar que, dos modernos investigadores, os que teorizam *contra Aristóteles*, não desprezam o mínimo pormenor susceptível de provar que do Filósofo dependem todas ou quase todas as «fontes» concorrentes na problemática da origem da tragédia. Não corremos, pois, o risco de exagerar, incluindo, por hipótese, na mesma *enciclopédia* grandiosa, a *História dos Animais* e a história desses seres viventes, que são os géneros poéticos e as constituições políticas (8).

E, na verdade, se a prévia elaboração das cento e cinquenta e oito *Constituições*, servira de base para uma doutrina filosófica, como a da *Política*, que pretendia estabelecer a constituição da cidade ideal, assim também, as listas dos vencedores das festas de Diónisos *(Vitórias Dionisíacas)* e das representações teatrais *(Didascálias)* poderia ter servido de fundamento histórico de uma doutrina especulativa, como a da *Poética*, que visava a demonstrar as condições de realização do poema ideal.

Aqueles livros perderam-se, como se perdeu o diálogo «*Dos Poetas*», que dava, presumìvelmente, a versão pública do ensino escolar da «*Poética*». Mas, apesar de perdidas as obras, os nomes ficaram, e com eles e os poucos fragmentos que restam, também subsistem razões para crer no poderosíssimo influxo, não só da doutrina estética, — esse é inegável —, mas igualmente —, das teorias histórico-literárias do Liceu ateniense, que reencontramos na *Arte Poética* de Horácio, nos comentários latinos de Diómedes, Donato e Evâncio, à obra dos comediógrafos, e, muitos séculos decorridos, ainda se repercutem no extremo-ocidente do Mediterrâneo, nas *Etymologiae* de Santo Isidro de Sevilha.

Desta *Suma Filológica*, fonte perene da história e da crítica literárias de Alexandria, Roma e Bizâncio, da parte do autêntico ensino de Aristóteles, só subsistiriam o primeiro livro da *Poética*, — mais exactamente, o *excursus* histórico dos capítulos III, IV e V —, e alguns tratados bizantinos acerca da poesia cénica, como o famoso *Tractatus Coislinianus*, que reproduziam a doutrina do segundo livro. Tudo o mais, não passa de fragmentárias alusões a estes ou outros escritos da Escola, que recolheram, ampliando-os e sistematizando-os, além das lições do Mestre, as de Platão e de alguns sofistas.

Vamos agora estudar sumàriamente os testemunhos dos escritores antigos que têm sido citados no juízo das máis diversas teorias da origem da tragédia, admitindo, por hipótese, a tal dependência da Escola, aliás verosímil por tudo quanto precedentemente dissemos, e ainda porque, reintegrados no contexto da *Poética*, tanto esclarecem as obscuridades, e tão bem preenchem as lacunas, do tratado de Aristóteles, quanto este, por sua vez, os determina e completa, no que apresentam de meramente alusivo e fragmentário.

Começamos, como é natural, pela notícia aristotélica:

a) *Origem dórica da tragédia (Poet.* III, pág. 1.448 a 29 segs.):

«*E também, dando como prova os mesmos nomes, os dórios se consideram inventores da tragédia... alguns dos dórios que habitam o Peloponeso... dizem... que usam o verbo* δρᾶν *para significar o «fazer», enquanto que os atenienses empregam o termo* πράττειν

b) *Origem e desenvolvimento (Poet.* IV, pág. 1.449 a 8 segs.):

«*Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia como a comédia ; a tragédia, dos solistas do ditirambo, a comédia, dos solistas dos cantos fálicos,*

— *cantos estes, ainda hoje estimados em muitas cidades), a tragédia a pouco e pouco foi crescendo à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava. E assim, passadas muitas transformações,* [esses crescimentos] *se deteve, logo que a tragédia assumiu a sua forma natural.*

«*Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos actores, diminuiu a importância do coro, e fez do diálogo* (λογος) *protagonista. Sófocles introduziu três actores e a cenografia.*

«*Mais tarde, adquiriu a tragédia sua grandeza e dignidade, depondo as fábulas menores e a elocução burlesca, quando se afastou do satírico, e, quanto ao metro, substituiu o tetrâmetro trocaico pelo* [*trímetro*] *jâmbico. Os poetas usaram primeiro o tetrâmetro, porque as suas composições eram satíricas e mais afins à dança; mas, quando se desenvolveu o diálogo, o engenho natural* (φυσις) *encontrou logo o metro adequado. Com efeito, o jambo é o metro que mais bem se adapta ao ritmo natural da linguagem corrente; demonstra-o o facto de muitas vezes proferirmos jambos na conservação, e raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum*».

Os outros testemunhos podem servir de comentário à notícia de Aristóteles, se não em todos os pontos, pelo menos nos seguintes: *origem dórica e no ditirambo* e *passagem pela fase satírica:*

I — *Origem dórica da tragédia. Árione.*

Heródoto relata que no reinado de Periandro (583/43 a. C.), acontecera grande maravilha: trazido por um delfim, Árione abordou Corinto, vindo de Metimna (Lesbos). Citaroda como não houve segundo, e, — diz Heródoto —, que o saibamos, o primeiro que cantou um ditirambo, o denominou e o ensinou em Corinto (9). Proclos (10) também diz que o ditirambo foi inventado em Corinto, e atribui a invenção a Píndaro; mas, — prossegue —, segundo Aristóteles (?), o iniciador do género teria sido Árione. João Diácono (11), escritor de época incerta, refere algo diverso; diz que foi Árione quem produziu o primeiro *drama trágico*, της τραγωδιας πρωτον δραμα a notícia remonta às elegias de Sólone. Mas, — ainda segundo o mesmo escritor —, o primeiro drama trágico teria sido obra de Téspis, em Atenas. Suidas, como de costume, transmite-nos estes e outros informes. Damos, a seguir, a versão latina do artigo do léxico, posto que é este o mais valioso testemunho sobre as inovações de Árione:

«Arion Methymnaeus, Lyricus, Cyclei filius. Fuit Olympiade trigesima octaua. Quidam etiam ipsum Alcmanis discipulum [fuisse] tradiderunt. Scripsit autem cantica, et hymnos versus circiter bis mille. Fertur etiam *tragici modi inuentor* [τραγικου τροπου ευρετης] et primus chorum instituisse et dithyrambus cecinisse et nominasse, quod a choro canitur, et *Satyros introduxisse, qui uersibus loquebantur* [και Σατυρους εισενεγκειν εμμετρα λεγοντας]" (12).

Temístio, que bem conhecia a obra de Aristóteles, assevera num dos seus discursos (13) que a tragédia fora inventada em Sícion, mas que os poetas da Ática a

aperfeiçoaram: τραγωδιας ευρεται μεν Σικυωνιοι, τελεσιουργοι δε Αττικοι ποιηται A notícia concorda por um lado com a opinião referida por Aristóteles: «os dórios se consideram inventores da tragédia...» e, por outro lado, com uma parte do famoso passo das *Histórias*, em que Heródoto relata uma das acções revolucionárias de Clístenes, tirano de Sícion: proibiu os rapsodas de exercerem a sua arte, e substituiu o culto de Adrasto pelo de Diónisos e Melanipo; o culto de Adrasto foi dividido em duas partes, — os coros trágicos, restituiu-os a Diónisos, e o resto do cerimonial, a Melanipo (14).

Ora, Sícion é vizinha de Corinto, e Clístenes (600/565 a. C.) contemporâneo de Periandro. Por conseguinte, a inovação de Árione, — o ditirambo executado por um coro de Sátiros —, que fàcilmente se teria propagado de uma a outra cidade, podia constituir aquela parte do culto, que Clístenes restituiu a Diónisos. É uma hipótese...

II — *A passagem pelo satírico.*

A verificação da hipótese precedente, depende, em grande parte, do crédito que mereçam as antigas etimologias da palavra τραγωδια *(tragédia)*. Podemos distinguir cinco (15), das quais só três são dignas de séria consideração. A tragédia é assim denominada, porque:

a) O prémio era um *bode*, τραγος;
b) O prémio era *vinho novo*, τρυξ;
c) Os coros eram compostos de *sátiros*, que os espectadores denominavam *bodes*, — οι χοροι εκ σατυρων συνισταντο, ους εκαλουν τραγους σκωπτοντες, ou porque peludos de corpo, ou pelo impulso afrodisíaco, ou, enfim, porque os coreutas dispunham os cabelos de forma a imitar a figura dos bodes.

Os dois primeiros étimos derivam talvez do curioso αιτιον imaginado por Eratóstenes: quando Diónisos ensinou a Icário o cultivo da vinha, um bode comeu a vide; para castigo, o animal foi sacrificado, e sobre a pele, cheia de vento, dançaram e cantaram os vinhateiros; a maior parte caía; mas os vencedores obtinham, como prémio, a carne do animal e a pele cheia de vinho. O coral era, pois, τρυγωδια porque relativo ao vinho (τρυξ) ou à vindima (τρυγη) e τραγωδια, porque um bode (τραγος) era o prémio.

A vigência do terceiro étimo parece resultar do ensino de Aristóteles e da sua escola. Pela equação de τραγος e Σατυρος explica-se sem mais, que a tragédia, no seu desenvolvimento, houvesse passado pelo satírico, e que, uma vez atingida a sua forma natural, apenas ficasse o *nome*, como que a assinalar a origem.

Que tal origem jamais fora esquecida, é o que parece confirmado pelas interpretações tradicionais de um provérbio que as colectâneas de paremiógrafos conservaram. Diz Zenóbio (V, 40) que ao princípio era costume cantar o ditirambo εις τον Διονυσον (dedicado a, em louvor de, Diónisos); mais tarde, porém, os poetas, transgredindo a ordem estabelecida, empreenderam a composição de *Ajaxes* e *Centauros*, resultando daí, que os espectadores exclamassem «ουδεν προς τον Διονυσον» (nada

em relação, nada que ver com, Diónisos). A partir de então, para que não parecesse que o deus ficara esquecido, a representação passou a ser introduzida por um drama satírico. As variantes condizem. O léxico de Suidas (16) e um anotador da precedente notícia de Zenóbio (17) atribuem os actos que provocaram a exclamação do povo, a Epígenes *de Sicione*, e Plutarco (18), a Frínico e a Ésquilo.

É claro que se pretendeu explicar assim, a origem do drama satírico, última parte de uma tetralogia; por isso é de estranhar que o paremiógrafo o situe no início. Mas não há contradição, uma vez que se date a «fonte»; efectivamente, no IV Século, a ordem da representação foi alterada, passando para o princípio, o drama que outrora fechava o festival (19).

A interpretação do provérbio, — e isso é o que mais importa observar neste ponto —, leva a crer *que o propósito da re-apresentação de um coro de sátiros, fora bem entendida, de per si, pelo público : era uma das duas vias de regresso à origem* (20), porque o drama satírico e a tragédia são origináriamente afins; porque são ou foram ταγων ωδη. Aliás, dificilmente se explicaria a coexistência das suas formas poéticas na mesma tetralogia.

A mais directa confirmação da doutrina aristotélica e prova da justa interpretação do provérbio, é, porém, a que se conclui da leitura de um «hyporchema» de Pratinas, citado por Ateneu (21), que formava o párodo de um drama satírico. Um coro de sátiros que irrompe na orquestra, nas pisadas de outro coro, como se o expulsasse, porque o lugar lhe não pertencia, vem cantando:

Que tumulto, que passos são estes?
Que injúria caiu sobre o rumoroso altar de Diónisos?
A mim, a mim, pertence Brómio, [só] *eu deveria cantar,* [só] *eu deveria clamar !*

Tanto basta: pela boca dos sátiros, Pratinas qualifica o procedimento dos tragediógrafos contemporâneos. «Injúria» é pouco... «Sacrilégio» (τις υβρις) é o verdadeiro nome da profanação do coro trágico, que se desvestira dos atributos que originalmente lhe dava o sentido de celebrantes de Diónisos.

Téspis e a Tragédia ática As inovações de Aríone, os coros trágicos de Sícion, as etimologias de «tragédia» e o provérbio «ουδεν προς τον Διονυσον» determinam apenas a fase que precede a última transformação da tragédia, antes que ela viesse a assumir a sua *forma natural*. Sabemos, portanto, que no Peloponeso, no Século VI, coros de sátiros, — ou de τραγοι porque os figurantes se revestiam dos atributos do bode —, executavam uma desconhecida espécie de ditirambo, em louvor de Diónisos. Mas, entre o ditirambo do Peloponeso e a tragédia ática, medeiam largos passos inovadores. O primeiro foi o de Téspis.

Se bem que nada reste da sua obra (22), Téspis não é apenas um nome. Os testemunhos são relativamente abundantes e, embora nenhum deles saia indemne do juízo da crítica, restam, todavia, os pontos de concordância suficientes para orientar a investigação: ao fim e ao cabo, Téspis revela-se-nos como o primeiro

trágico de Atenas, e a sua obra, como o verdadeiro início do desenvolvimento da tragédia, no sentido do λογος (*Poet.* IV, pág. 1.449 a 8 segs.: «Ésquilo... fez do diálogo (λογος) protagonista...»).

Na maioria dos testemunhos (23), Téspis figura como o inventor da tragédia. A data da invenção pode ter sido a do Marmor Parium (24): um dos anos da 61.ª Olimpíada. A propósito, Suidas colige outras tradições, nomeadamente a da invenção da tragédia no Peloponeso:

«Thespis, Icarii, ex quodam Atticae oppido. Tragicus, qui traditur [fuisse] *decimus sextus ab Epigene Sicyonio,* alii vero, secundum ab eo faciunt...» (25).

A tradição, segundo a qual a tragédia nascera no Peloponeso, subsiste, pois, ainda ligada ao nome de Téspis; o que, aliás se justifica, se atendermos às circunstâncias históricas das primeiras representações dramáticas. Reinava, então, Pisístrato em Atenas. Ora, a instituição das *Grandes Dionísias,* ou *Dionísias Urbanas,* não deixa de lembrar a reforma de Clístenes, tirano de Sícion (26). A partir de 534 a. C., todos os anos, por fins de Março, decorria a representação de tragédias, no grandioso teatro da vertente sul da Acrópole, em rigorosa conformidade com um cerimonial, e em circunstâncias que pareciam destinadas a lembrar ao povo de Atenas e das demais estirpes gregas, que só ao senhor da vida e da morte, tais honras eram devidas: a imagem de Diónisos *Eleuthereus* era pomposamente entronizada, frente à cena, os melhores lugares eram reservados ao sacerdócio, — o principal, ao sacerdote de Diónisos —, e nos dias do grande festival, destinados aos concursos líricos, coros de homens e de rapazes entoavam o ditirambo, em louvor do deus διθυραμβος, em redor do altar situado no meio da orquestra.

Não podemos determinar com rigor o foco da irrupção trágica. Viria das regiões vizinhas de Atenas, dos meios rurais, onde, desde remotas idades, se celebravam as *Antestérias,* e tantas outras festas em que, presumìvelmente, já participava do culto a representação da vida e da morte, e a comemoração dos benefícios, da divindade? Ou do Peloponeso, — de Sícion ou de Corinto —, onde, nos «coros trágicos», os sátiros já recitavam os versos (εμμετρα λεγοντας) dos poetas ditirâmbicos, e, por conseguinte, haviam chegado ao pré-início da verdadeira tragédia?

Inclinamo-nos para a segunda hipótese, pelo menos na parte que contém de virtualidade explicativa do desenvolvimento histórico do poema trágico. A primeira só vale pelo insistente recurso ao fundamento cultural da tragédia primitiva; mas, na história, ou melhor, na sub-história da tragédia, nada mais permitirá descobrir, senão o que já era do conhecimento dos antigos gramáticos, como por exemplo, o que diz Evâncio:

«Initium tragoediae a rebus divinis est incohatum, quibus pro fructibus vota solventes operabantur antiqui. Nam incensis iam altaribus et admoto hirco, id genus carminis, quod sacer chorus reddebat Libero patri, tragoedia dicebatur... olim simplex carmen... quod chorus circa aras fumentes nunc spatiatus, nunc consistens, nunc revolvens gyros, cum tibicine concinebat. Sed primo una persona est subducta cantoribus, quae respondens alterius choro locupletavit variavitque rem musicam; tum altera, tum tertia et ad postremum crescente numero per autores diversos personae pallae cothurni cocci et ceteri ornatus atque insignia scenicorum reperta» (27).

Não podemos duvidar de que os géneros dramáticos tivessem início na religião *(a rebus divinis...)*, nem da existência de uma autêntica relação entre Diónisos e a tragédia *(a Libero patri...)*; nem duvidamos sequer de que, por algum modo e nalgum dia, se celebrassem sacrifícios comemorando a origem e a natureza do coro trágico *(admoto hirco...)*, mas, estes, precisamente, só têm o sentido que lhes confere a segunda hipótese, a da origem dos coros trágicos no Peloponeso, pois que, na Ática, vemos transformarem-se em Silenos, os Sátiros do Peloponeso, assistimos à metamorfose de um coro revestido de atributos caprinos, num coro revestido de atributos cavalares.

Admitindo, pois, que mereça o poeta de Icário a honra que lhe atribuem os Antigos, — a invenção da tragédia; admitindo também, que a tragédia nasceu de certa espécie de ditirambo, e que esta fosse uma composição análoga ao ditirambo de Árione, executado por um coro de Sátiros (na Ática, por um coro de Silenos), vejamos agora se destas hipóteses, introduzidas na tese aristotélica, e promovida a interpretação mediante outros testemunhos acerca das inovações de Téspis, — virá a resultar a solução de uma parte do problema da tragédia: *o desenvolvimento morfológico do poema dramático.*

II

O desenvolvimento morfológico da tragédia

Considerado na sua estrutura típica, o poema trágico apresenta-se-nos dividido em formas heterogéneas, — *prólogo, párodo, episódios* intermeados de *estásimos* e *êxodo*, — formas que Aristóteles dividiu e classificou *(Poet.*, Cap. XII), separando as partes monologadas ou dialogadas pelo actor ou pelos actores, das partes cantadas pelos coreutas. Efectivamente, denunciam as definições da Estagirita a notabilidade seguinte: todas aquelas formas são ùnicamente referidas ao coro, — o prólogo vem a ser a «inteira parte da tragédia que precede a *entrada do coro*» (párodo), o episódio é «uma parte completa da tragédia, compreendida entre dois *corais*», êxodo é uma «parte completa, à qual não sucede *canto do coro*».

A classificação e a definição por insistente referência ao coro, suscita, pelo menos, a suspeita da sua primordialidade, embora, como sabemos, Aristóteles a não considere na *Poética*, ou porque o escopo da obra não fosse a história da poesia dramática, ou porque a teoria da fabulação trágica devesse, metodològicamente, excluir o estudo dos elementos cénico e musical. Mas, se verificarmos que no primeiro dos dramas esquilianos *(Suplicantes)*, a componente lírica está representada por seis décimas partes de todo o poema, não surpreende que, noutro lugar do mesmo tratado, o Filósofo não possa deixar de dizer que a tragédia nascera do ditirambo, isto é, de certa espécie do lirismo coral, e tão pouco admira a opinião corrente na Antiguidade, que faz da primitiva tragédia um drama inteiramente desempenhado pelo coro: «tal como outrora, na tragédia, só o coro dramatizava, e depois Téspis introduziu *um* actor, para dar repouso aos coreutas, e Ésquilo, o *segundo* actor, e Sófocles o *terceiro*, com o que atingiu a tragédia a perfeição, — assim também, ao princípio, se limitou a filosofia ao domínio da física, ao que Sócrates acrescentou a ética, e depois, Platão a dialéctica, chegando, por tanto, a filosofia à culminância» (28).

Depois destes preliminares, podemos enunciar o problema morfológico nos seguintes termos:

Que transformações haverá sofrido a tragédia, desde o estádio primordial, em que «sòmente o coro dramatizava», até ao estádio definitivo, no qual, uma vez reduzidas as proporções e a função do coro, foi possível realizar a majestosa síntese de ritmo, harmonia e discurso, que admiramos na obra dos grandes trágicos?

Por outras palavras: como nasceram e evoluíram aquelas heterogéneas partes em que se divide, quanto à estrutura métrica, o poema de uma tragédia dos Séculos VI e V?

Segundo Aristóteles, a tragédia nasceu do ditirambo. Mas, não é pròpriamente o ditirambo a célula germinal da tragédia: entre um e outro género poético, descobre Aristóteles a resultante de uma inovação fecunda: a atitude peculiaríssima «dos solistas do ditirambo», — απο των εξαρχοντων τον διθυραμβον ...ηυξηθη É, portanto, no «entoar o ditirambo» — actividade já não puramente lírica, nem ainda perfeitamente dramática, mas onde afluem e donde refluem virtualidades expressivas de um e de outro género —, que devemos procurar a oculta fonte da tragédia.

O significado de εξαρχειν que traduzimos por «entoar» resulta em primeira e última instância, de alguns lugares clássicos (29), onde a palavra designa claramente certa actividade de um solista perante um coro: o solista entoa uma frase, o coro responde-lhe; e é sempre o mesmo procedimento, nas mais diversas ocasiões festivas, quer se trate de lamentação fúnebre ou de alegre marcha guerreira (30). O εξαρχων, que é, pois, *o solista a quem o coro responde*, poderá vir a ser o mesmo *personagem, que responde ao coro*, —o υποκριτης. E, assim, significariam as palavras de Aristóteles, nem mais nem menos, que *o nascimento do protagonista*.

A *Poética* não menciona o nome de Téspis. Mas a invenção do protagonista é honra tradicionalmente atribuída ao poeta de Icário, que saiu vencedor da primeira competição dramática realizada em Atenas, nas Grandes Dionísias de 534 a. C.. Os antigos tanto associam o nome de Téspis à intervenção do protagonista, como os de Ésquilo e de Sófocles, à do deuterogonista e do tritogonista. Aliás, a omissão de Aristóteles é compensada pela menção de Temístio: «acaso a veneranda tragédia se apresentou no teatro, [logo] com todo o seu aparato cénico, e os coros e os actores? Pois não sabemos, *por Aristóteles*, que primeiro entrou o coro, cantando os deuses, e que *depois Téspis* inventou o recitativo (ρησιν) e o prólogo, Ésquilo o tritogonista (?) e os tablados (οκριβαντας) e que o resto devemos a Sófocles e a Eurípides?» (31).

Este testemunho é o mais esclarecedor. Se o revertermos nas demais referências à obra de Téspis (inventou a tragédia, inventou o protagonista, foi ele próprio, pela primeira vez, protagonista, etc.) fàcilmente se infere das palavras do orador grego, que a inovação tespiana consistira, precisamente, de intercalar a *recitação* em metro «adequado à linguagem corrente», — ou, se não tanto, em verso heróico —, no *canto* do coro, em verso dórico, em metro «mais adequado à dança e ao satírico» (32). E, assim, se resolveria, pelo engenho natural do poeta (φυσις) que «sabe

encontrar a forma do verso adequado ao poema», o mais intrincado nó problemático da morfologia da tragédia: a mista estrutura métrica do poema trágico.

Na verdade, se admitirmos que provém a tragédia «dos solistas do ditirambo»; que na função do ἐξάρχων está preclusa a do ὑποκριτής; supondo também que a invenção do protagonista decidiu do ulterior desenvolvimento do género trágico, — não parece difícil percorrer a distância que vai de Téspis a Ésquilo e a Sófocles, à luz da informação aristotélica.

«Foi Ésquilo o primeiro que elevou de um a dois o número dos actores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista». Com estas palavras, Aristóteles, não só determina a «forma natural» da tragédia, como também dá lugar a que se presuma das transformações por que passou, «à medida que se desenvolvia tudo quando nela se manifestava».

Quanto à «forma natural», parece intenção do Filósofo asseverar que a atingiu o drama, por sucessivas manifestações de virtualidades já implícitas no improvisado início coral. Por obra de Téspis, cuja efectividade verosìmilmente se realizou pela metamorfose do «solista do ditirambo» no «protagnista da tragédia», intervém pela primeira vez o *discurso* (cf. «inventou o prólogo e a rhésis). De certo, não é ainda o episódio: o λόγος tespiano permanecerá ìntimamente ligado ao coro, que foi, sem dúvida, protagonista, até ao momento da inovação esquiliana. Mas, depois, quando Aristóteles nos diz que «Ésquilo diminuiu a importância do coro», entendemos, sem outros esclarecimentos, que tal devia ser óbvia consequência da intervenção de *segunda pessoa*, pois que o efeito imediato dessa intervenção seria o de libertar a *primeira*, do responsório coral e, portanto, estabelecer o condicionalismo do *diálogo*. Enfim, que o λόγος se erguesse, então, à altura de protagonista, é facto que não vale a pena de discussão, se reintegrarmos o fenómeno «tragédia» na unidade caracterológica do espírito helénico. E não seria, este, inédito procedimento (33).

A tese de Walter Kranz. O «epirremático»

De Téspis, Quérilo, Pratinas e Frínico, poetas trágicos que antecederam Ésquilo, ou foram contemporâneos do glorioso autor da *Orestíade*, apenas restam escassos fragmentos da obra (34), ou vagas alusões a uma ou outra característica inovadora. O descobrimento da fase pré-esquiliana da tragédia ática, é, pois, o mais árduo mister do filólogo interessado na explicação deste género poético.

É opinião de Walter Kranz, — talvez o pressuposto único da sua tese admirável —, que nos primeiros dramas de Ésquilo ainda se encontram as diversas partes estruturais da tragédia, por assim dizer, *in statu nascendi*. Nas *Suplicantes*, nomeadamente, — em que mais de metade do poema consta de corais, e onde, com excepção de curto episódio, desempenhado por dois actores, apenas intervém *um actor*, ou melhor, um *solista* e o coro —, se imaginássemos a substituição do único diálogo, pelo recitativo de um mensageiro (artifício corrente na dramaturgia antiga), bem se poderia representar a perdida obra de Téspis e seus contemporâneos.

À luz da teoria de Kranz, uma análise sumária da primeira tragédia de Ésquilo

permite explicar satisfatòriamente a composição do poema trágico, e, em especial, a típica forma do *estásimo* (35).

No *párodo,* as Danaides (coro), acompanhadas do pai (solista), em redor do altar da orquestra, erguem angustiosas súplicas aos deuses. Chegaram às praias da Argólida, fugindo de execrando conúbio. Não sabemos os motivos da execração, a não ser que se possa considerar himeneu incestuoso, o das filhas de Danau com os filhos de seu irmão Egipto. O que sabemos é que a cidade deverá acolher e proteger as fugitivas, descendentes que são de Io, outrora amada por Zeus, e tão cruelmente perseguida pelo ciúme de Hera, como elas, agora, pela cólera vingativa dos esposos.

Os cento e setenta e cinco versos do párodo resumem todo o drama ; até à chegada dos perseguidores, que intervêm passado o 825 verso, o poema desenvolve em várias cenas paralelas o mesmo tema.

A primeira, que termina com a entrada de Pelasgo, rei de Argos (v. 234), compreende um recitativo extenso (vv. 176-203), em verso jâmbico, pelo qual Danau exorta as filhas sobre a atitude que devem manter perante o rei, seguindo, sem interrupção, um diálogo com o coro, em verso da mesma estrutura métrica (vv. 204--233), que permanece inalterada na segunda cena, desde a entrada de Pelasgo (v. 234) até início do primeiro «epirremático» (v. 348 e segs.).

É neste momento que o drama se modifica, se não no conteúdo, pelo menos, na forma.

A uma estrofe lírica, cantada pelo coro, sucede uma fala (epirrema) do rei, em versos jâmbicos. Cinco vezes se repetem alternadamente, estrofes e recitativos, compostos cada um do mesmo número de versos (coro: 6, solista: 5), até que, a certa altura, se rompe a uniformidade do processo: depois da sexta estrofe do coro, em lugar de cinco, deparam-se-nos onze trímetros (vv. 407-417), seguidos de uma ode que apresenta a estrutura normal do estásimo, característica das partes líricas da tragédia clássica. A cena termina por um epirrema de dezassete versos, que, pela extensão, já pode ser considerado como verdadeira rhésis (vv. 438-454).

Desde o princípio da tragédia, é esta a primeira cena animada de autêntico dramatismo. *Uma defronte a outra, encontram-se agora duas vontades adversas :* de um lado, o coro das Danaides que, suplicando e ameaçando, imploram e exigem acolhimento e protecção ; do outro lado, o rei de Argos, que resiste a súplicas e ameaças, indeciso na alternativa do direito à hospitalidade, que assiste às filhas de Danau, e do perigo de uma guerra eminente, com os filhos de Egipto.

Da tessitura métrica destes versos, extraiu o filólogo germânico a lição que adiante exporemos.

O segundo trecho epirremático (vv. 734 e segs.) não apresenta qualquer inovação notável ; passamos, por isso, ao terceiro, cujo início coincide com o da cena mais tìpicamente dramática desta tragédia.

Em primeiro lugar vem um diálogo puramente lírico (vv. 825-865) entre o coro das Danaides e o dos Egípcios, na forma estrófica. Mas, do verso 866 em diante, cada estrofe das Danaides é seguida de alguns trímetros do corifeu dos Egípcios e, por fim, o diálogo prossegue, entre ambas as partes, na forma normal, quer dizer, todo na tessitura do trímetro jâmbico.

Bem poderia ter nascido assim o episódio!

Voltemos agora à primeira cena epirremática.

De início, os trímetros de Pelasgo, que respondem às estrofes das Danaides, tão poucos são, que parecem forçadamente intrometidos no coro; mas o actor procura, a pouco e pouco, libertar-se destas cadeias; declarando que «é necessária profunda reflexão salvadora» (v. 407), adquire ele próprio o direito de pronunciar um discurso mais minucioso e mais amplo (11 trímetros em lugar de 5, como antes) e a romper com o responso coral. Depois da pausa, exigida por aquela «profunda reflexão», brota o discurso em impetuosa torrente: dezassete versos (a partir do 438) desenvolvem o seu pensamento, numa extensão que é já a da *rhésis*.

Mas que faz o poeta para preencher a pausa da acção dialógica durante a silente meditação de Pelasgo? Liga umas às outras as estrofes do coro, até então separadas pelos trímetros do solista, — se bem que plasmadas noutra forma métrica —, e, assim, surge perante nós a estrutura característica do estásimo, que já cumpre aqui a missão que mais tarde lhe competirá normalmente: preencher as pausas da acção dramática (entre os episódios).

Este processo genético esclarece duas particularidades que a forma do lirismo coral assumiu na tragédia e na comédia áticas.

É facto manifesto que a lírica, quer a monódica, quer a coral, procedia pela repetição da mesma estrofe (segundo o esquema *a a a a*...), ou então usava de tríades (*aab, aab, aab*,...). Todavia, no estásimo da tragédia (e no da comédia), e sòmente nesta espécie de composição lírica, as estrofes corais *sucedem-se aos pares*, em conformidade com o esquema *aa, bb, cc*,... Se dissermos que esta rápida mutação de harmonia e de ritmo, melhor se adequa à vida dramática inerente ao estásimo, de algum modo sugerimos a explicação conveniente. Determinamo-la, porém, em termos concretos e rigorosos, se supusermos que à primeira estrofe *devia suceder outrora um epirrema do solista*; faltando, agora, o epirrema, a segunda estrofe vem a formar com a primeira, aquela típica unidade binária, que se repete no estásimo em perfeito paralelismo e simetria, «finalidade essencial da palavra e da arte helénicas» (Kranz).

A hipótese da primitiva interrupção da ode coral pelos epirremas do solista e do actor, também explica, sem mais, a segunda notabilíssima propriedade do estásimo. Efectivamente, se o compararmos com outro qualquer espécime da lira grega, logo verificamos que as estrofes do estásimo são independentes umas das outras, no que respeita a conexões lógicas e gramaticais. Não apresentam as estrofes da ode sáfica, por exemplo, os rigorosos limites que definem lógica e sintàticamente

as estrofes do lirismo dramático; muitas vezes, procurou o poeta lírico desenvolver o mesmo e único pensamento, sem atender aos limites que lhe impunha a articulação estrófica. Na tragédia, pelo contrário, a intervenção de um agonista teria por efeito imediato fechar o canto do outro, e, uma vez desaparecida a parte epirremática do diálogo, manteve-se inalterada a estrutura da parte lírica. Dispensa subsequentes motivações do facto, o conservantismo das formas, que tantas vezes se manifesta na arte como na poesia.

Conclusão; o problema morfológico e o problema fenomenológico

O problema da origem da tragédia pode ser, e aliás tem sido, diversamente enunciado.

Quem pergunta: que forma literária assumiu a primitiva tragédia e que transformações sofreu, até atingir a estrutura típica tradicional?, não espera, de certo, a resposta que mais adequada seria a esta outra interrogação: em que profundo abismo da alma helénica radica, e em que sublime altura do espírito humano floresce, o fenómeno trágico?

Cada uma destas perguntas constitui, de per si, o início de uma investigação, que já implica o respectivo termo. Supõe, por conseguinte, um método.

Enuncia, a primeira, um problema *morfológico*, cuja solução virá expressa em formas literárias, verificáveis ou presumíveis, e que uma vez justapostas, figuram a tragectória histórico-literária da tragédia. Corresponde a este aspecto do problema o método *filológico*, de exclusivo recurso à análise dos textos, à crítica das fontes, à exagese e à hermenêutica, exercidas mediante as várias ciências e técnicas subsidiárias.

Enuncia, a segunda, um problema *fenomenológico*, solúvel apenas no gradual desenvolvimento do próprio conceito de tragédia, cujos primórdios se nos deparam na psicologia e na etnologia, emergindo da penumbra da subconsciência e da sub-história do homem e dos povos gregos. Não cremos que haja método mais apropriado à natureza do problema, que não seja *filosófico*, na genuína acepção da palavra.

Nas páginas que precedem, expusemos alguns aspectos do problema morfológico. O problema fenomenológico, reenunciá-lo-emos noutra oportunidade, em termos que permitam chegar a uma resolução, ou a uma solução, entre todas as possíveis e verosímeis soluções.

Lisboa, 1949.

E U D O R O   D E   S O U S A

NOTAS:

(1) Bonitz, *Index Aristotelicus*, no V volume (1870) da *Ausgabe der Berliner Akkademie*, citado por Rostagni, *Aristotele : Poetica*, Torina, 1945, pág. XVI.

(2) Cf. Manara Valgimigli, *Il Problema Estetico*, Bari, 1939, págs. 7 a 9.

(3) Se é verdadeira a hipótese do 2.º livro (?) tratar da comédia...

(4) Diógenes Laércio, V, 20.

(5) V. catálogo das obras de Teofrasto em Diog. Laert., V, 42 e seguintes.

(6) Cf. Fritz Wehrli, *Die Schule des Aristoteles*, Heft II, *Aristoxenos*, Basel, 1945, frgs. 103 a 112.

(7) O influxo das doutrinas aristotélicas deu-se principalmente no respeitante à comédia, e talvez devamos o facto de existirem ainda hoje cópias do primeiro livro da *Poética*, à não existência de comentários, compêndios e epítomes, que vulgarizassem o respectivo conteúdo: a teoria da tragédia, o que parece ter acontecido quanto à comédia.

(8) Cf. Werner Jaeger, *Aristoteles*, na tradução italiana de Guido Calogero, 1947, págs. 442 a 450.

(9) Herod. I, 23.

(10) Procl. *Crestomatia* XII, ap. Phot. *Biblioth.*

(11) Comm. in περι μεθοδου, de Hermógenes. V. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1927, pág. 131 e seguintes.

(12) Suidas s. v. 'Αριων.

(13) *Orat*. 27, pág. 337 B.

(14) Herod. V, 67.

(15) Cf. Schol. Dionys. Thrac. pág. 18, 3 Hilg.; Etym. Mag., pág. 766, 1; Diomed. Caput de Poematibus 8; Euanth. de Comoed. 1. Os textos gregos e latinos constam do artigo *Tragoedie*, da autoria de K. Ziegler, inserto na *Real-Encyclopaedie der klassischen Altertumwissenschaft*.

(16) S. v. «Ουδεν προς τον Διονυσιον».

(17) *Paroem. Graec.*, I, 137.

(18) *Symp.*, I, 1, 5.

(19) Cf. Haigh, *The Attic Theatre*, 3.ª ed., Oxford, 1907, pág. 27, e do mesmo autor, *The Tragic Drama of the Greeks*, 5.ª ed., 1946, pág. 41, nota 1.

(20) A outra seria a exclusão dos argumentos que não fossem extraídos do mito de Diónisos.

(21) XIV, 617 b, cf. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, pág. 28 e segs. e J. M. Edmonds, *Lyra Graeca*, vol. III, pág. 50, Londres, 1945.

(22) Cf. A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2.ª ed., Leipzig, 1926, págs. 832-833.

(23) *Marmor Parium*, ca. 534 a. C.; Horat, *de Arte Poet.* vv. 275 e 277; Dioscórides, *Anth. Palat.* VII, 410 e 411; Clem. Alex. *Strom.* I, 79; Euanth. *de Comoed.*, I; Donatus, *de Comoed.* V; Plut., *Solon*, XXIX; Diog. Laert., III, 56; Temist., *Orat.* XXVI, pág. 316 d; Athen. I, pág. 22 a; Suid. s. V.; Pseud-Plat. *Minos*, pág. 321 a; Pollux, IV, 123.

(24) V. *supra*, n. (23).

(25) S. v. Θεσπις.

(26) Cf. Helmut Berve, *Griechische Geschichte*, Freiburg im Breisgau, 1931, Vol. I, págs. 164-165, 201 e segs. que bem demonstra as afinidades espirituais entre Pisístrato, Clístenes e Periandro.

(27) *De Comoed.* II.

(28) Diog. Laert., III, 56.

(29) *Ilíada*, XXIV, 720; XVIII, 49, 316, 603; Paus. V, 18, 4; Xenoph., *Cyrop.* III, 3, 58; *Anab.*, V, 4, 14.

(30) Não resta, porém, qualquer vestígio de um ditirambo, em que a actividade de um solista se revele em forma poética bem determinada. Despreza o problema quem recorra à hipótese de uma infiltração da dramaturgia na lírica, e, por conseguinte, de que, no Sec. IV, em vida de Aristóteles, apresentasse o ditirambo características próprias do coro trágico. É certo que a hipótese explicaria um erro de perspectiva: Aristóteles teria dado como *origem da tragédia* um ditirambo que, na realidade, já era ditirambo *originado pela tragédia*, vindo o facto em abono dos detractores da *Poética*, sem que necessitassem de pôr ostensivamente em dúvida a intenção verídica do seu autor. Mas há a hipótese mais fecunda, que pretende sugerir a existência de uma espécie de ditirambo que houvesse desaparecido sem deixar vestígios na tradição histórico-literária (cf. Reisch, artigo *Chor* da *Real-Encyclopaedie der klass. Altertumwissenschaft*). Se o ditirambo que deu origem à tragédia foi o de Árione, não estranhamos que desaparecesse, enquanto se aperfeiçoava o género dramático que gerara. O outro, o de Píndaro e de Baquilides, persistiria, porque indemne na sua natureza de puro lirismo.

(31) *Orat.*, XXVI, 316 d. Cf., quanto ao significado de 'οκριβας, Hesych., s. v. e Plat., *Symp.*, 194 a.

(32) Arist. *Poet.*, pág. 1.449 a 19 e seguintes.

(33) Já as palavras de Diógenes Laércio (III, 56), acima citadas, equiparando o desenvolvimento da tragédia ao da filosofia, denuncia uma tentativa deste género, que melhor resulta da investigação dos modernos. Assim, por exemplo, Max Pohlenz *(Die Griechische Tragoedie*, Berlim e Leipzig, 1930, pág. 1) escreve: «A irrupção do *lógos*, a sua elevação ao lugar de protagonista, como o diz Aristóteles, e não apenas no sentido mais superficial da introdução do verso recitado e da limitação, cada vez mais firme, das partes líricas, mas, pelo contrário, no sentido mais profundo, de que já não constituem os sentimentos e as paixões, nem os êxtases dionisíacos, o conteúdo essencial do poema, — eis o que a tragédia cria da matéria bruta do ditirambo: em dimensões cada vez mais vastas, uma obra do espírito, consciente, formador e ordenador. O que, por fim, transparece, sob forma de *tragédia*, é o processo de apolinização, e este é, em suma, mais essencial do que o fundamento dionisíaco, onde radica. O diálogo é a forma dramática em que o espírito se exprime, — o diálogo, no princípio entre coro e actor, e depois da introdução do deuterogonista, e do tritogonista, entre indivíduos, pessoas». Isto é verdade, excepto num ponto. O processo de apolinização é o da realização histórica da tragédia grega; mas não é mais essencial ao «fenómeno trágico» que o fundamento dionisíaco. Aliás, o apolíneo e o dionisíaco não se opõem tanto, quanto convinha à tese de Nietzsche. Desta questão trataremos, noutro lugar.

(34) A. Nauck, *op. cit.*, págs. 832, 719, 726 e 720.

(35) A teoria foi exposta pela primeira vez num artigo do «*Neue Jahrb. fuer Philol.*», Vol. XLIII, 1919, intitulado «*Die Urform der attischen Tragoedie und Komoedie*» e, mais tarde, em livro: *Stasimon*, Berlim, 1933. Na impossibilidade de consultar os originais, recorremos aos resumos publicados em K. Ziegler, art. cit., col. 1957 e segs., Aurelio Peretti, Epirrema e Tragédia, Florença, 1939, *passim*, e Mario Untersteiner, *Le Origini della Tragedia*, Milão, 1942, pág. 270 e segs.. As passagens de Ésquilo, foram cotejadas com a edição de Gilbert Murray, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxonii, 1937.

Nota da Redacção: — Por dificuldades de fundição gráfica, não puderam ser acentuadas as citações em caracteres gregos.

O PROBLEMA DA UNIVERSIDADE

(NOTAS PARA UM PROJECTO)

O problema da Universidade tem sido posto muitas vezes no nosso país, nem sempre com a calma e com a profundidade que se requerem.

No presente trabalho o autor tenta levantá-lo de novo e equacioná-lo naquela perspectiva que lhe parece a melhor.

A Universidade como hoje está não serve. Há que remodelá-la e que lhe dar aquela fisionomia que melhor se coaduna com a orientação espiritual dos novos tempos, nunca esquecendo que além de transmissora de cultura a Universidade deve ser criadora de novas formas culturais cada vez mais vastas e profundas. Só assim poderá colaborar efectivamente no mais alto amplexo e na mais intensa vibração da vida universal.

1 — *A ideia de Universidade*

Antes de mais nada importa que fixemos o conceito de Universidade. Que é a Universidade? Qual a sua função?

Para respondermos convenientemente a esta pergunta deveremos primeiro traçar um quadro da evolução da Universidade desde que foi fundada até aos nossos dias e, depois, notar a missão a que está chamada.

Só assim saberemos o que é realmente a Universidade e qual a sua missão.

Fundada na Idade-Média como corporação de estudantes e professores, *(universitas scholarium et magistrorum)* e como instituto de cultura para toda a Cristandade e não, local *(studium generale)*, a Universidade veio a desempenhar a função de uma escola da universalidade dos estudos superiores de que a antiguidade nos legara exemplos (1).

No velho Egipto, os sacerdotes de Rá e Amon, em Babilónia, os teólogos de Marduk, em Atenas, Alexandria e Roma, as escolas de Filosofia, Ciências Físico-Matemáticas e Retórica, desempenharam as funções que depois couberam à Universidade medieval (2).

Nesta Universidade, as ciências divinas e humanas unem-se numa síntese feliz, graças ao génio de São Tomás de Aquino e de outros filósofos e teólogos que criaram aquilo a que se chamou escolástica.

Ao lado da Faculdade das Artes, da Faculdade de Cânones, da Faculdade de Leis e da Faculdade de Medicina, surge-nos a Faculdade de Teologia constituindo como que a cúpula de todo um edifício intelectual e pedagógico (3).

Em todas estas escolas, no entanto, se distinguia entre as matérias a serem ensinadas e a doutrina a ser comunicada. Distinguia-se entre o informativo e o formativo. Havia uma substância de verdade a transmitir.

Outro sentido não tem a disputa entre a tendência científica e a tendência teológica na Universidade de Paris, disputa que terminou pelo triunfo do sistema tomista, aliança das ciências humanas e divinas através da filosofia aristotélica, ou, melhor, através de uma interpretação cristã da doutrina de Aristóteles (4).

Com o decorrer dos tempos, o progresso do individualismo humanista e o cepticismo e as vitórias sucessivas do experimentalismo moderno, a Universidade

sofreu várias reformas, todas elas tendentes a diminuir a parte de Verdade a ensinar. Até que, em muitos países, a Universidade perdeu por completo, depois do iluminismo e de Napoleão, a sua sabedoria sagrada, transformando-se assim num vasto corpo de multiplicidades técnicas e politécnicas.

A esta época de fins do século passado, princípios deste, podemos chamar de decadência das universidades.

Contra este estado anárquico da Universidade reagiram na Europa muitos espíritos. Entre eles, na vizinha Espanha, Ortega y Gasset que advogou, no seu livro *Misión de la Universidad* a constituição da Universidade em representante e detentora de uma cultura capaz de fornecer ideias directrizes sobre os principais problemas que ao homem se apresentam (5).

Em tudo isto se verifica que na Universidade, centro de estudos superiores, criador de uma visão do mundo coerente, se oferecem dois aspectos: o que é dado pela sua informação científica de amplo desenvolvimento através da investigação e o fornecido pela necessidade de síntese e de conclusões práticas para o comportamento humano.

Há pois, ao lado de uma Ciência, uma Verdade, ao lado de uma «*episteme*» uma «*doxia*».

Não pretendemos que se regresse a uma determinada «*doxia*» no seu aspecto mais estrito, mas, tão sòmente que se não esqueça o aspecto doutrinário da Universidade, aspecto patente hoje, no ensino primário e no secundário e, completamente ausente no superior, como se as crianças e os rapazes fossem obrigados a saber e a acreditar em muitas coisas que, ao chegarem à Universidade devessem observar não servirem para coisa nenhuma.

A parte doutrinária da Universidade não deve consistir, claro, num ensino estereotipado e rígido de verdades em fórmulas imutáveis, mas antes, num sentido doutrinal a difundir-se por todas as disciplinas e a elaborar-se progressivamente numa ciência coordenadora — a metafísica.

A Universidade está chamada a realizar uma obra importantíssima na reconstrução espiritual da Europa. Não o conseguirá porém, apenas pelo acrescentamento de mais algumas disciplinas como «física nuclear» ou «energia atómica». Para isso deverá tomar consciência de si mesma, reorganizar os seus quadros e estabelecer uma estruturação do ensino de forma a poder comunicar, através dele, algo da sua missão.

De contrário, trairá a missão espiritual que lhe incumbe nesta civilização contemporânea.

Em todos os tempos, como no dia de hoje, sempre à Universidade se impôs um duplo serviço: transmissão dos conhecimentos teóricos e práticos da elaboração científica, comunicação da perspectiva daquele conjunto de verdades desde o qual a vida e a ciência humanas se tornam compreensíveis.

Esta é a ideia de Universidade em toda a sua simplicidade e clareza — conjunto de todo o ensino superior, orientado por uma alta concepção do mundo e do homem, capaz de contribuir para a sua superior formação intelectual e moral, para a sua elevação e dignificação espirituais.

2 — *A Universidade em Portugal*

A Universidade em Portugal nasceu em tempos de D. Dinis (6).

Ainda hoje se discute sobre se a Universidade de Lisboa foi de fundação real ou papal.

Para nós, é evidente que houve uma tal colaboração entre a realeza e o clero, entre o monarca e o Santo Padre que essa Universidade se pode considerar mista. A ausência da Teologia das ciências primeiro ensinadas (então ensinavam-se apenas Artes, Cânones, Leis e Medicina), não significa uma restrição papal, mas, apenas o cumprimento de uma regra geral. O ensino de Teologia era, nessa altura, quase um privilégio da Universidade de Paris.

Só depois, o Santo Padre autorizaria o ensino de Teologia na Universidade portuguesa, ficando esta, desde então, completa, no conceito de universidade que em definitivo se formou.

Mudada várias vezes de Lisboa para Coimbra e de Coimbra para Lisboa, a Universidade fixou-se finalmente em Coimbra, em tempos de D. João III, altura também em que sofreu uma das suas maiores e mais significativas reformas.

Pouco a pouco, a Universidade caiu sob a influência dos Jesuítas que de resto, entretanto haviam formado um notável escol intelectual.

Esta situação modificou-se pelas medidas drásticas do Marquês de Pombal, autor também de uma reforma universitária que introduziu no nosso ambiente algumas das ideias mais audazes e perigosas da Enciclopédia.

Sob o influxo das ideias liberais, a Universidade foi vivendo como pôde, numa desagregação progressiva de conceitos e de sentimentos.

Nos meados do século XIX surgiria em Lisboa o Curso Superior de Letras, fundado por D. Pedro V e que mais tarde daria origem à Faculdade de Letras de Lisboa (7).

A República Democrática trouxe a Portugal uma modificação essencial na estrutura da Universidade: a supressão da Faculdade de Teologia que, de resto, de certo modo, parecia impor-se, dado o baixo nível científico e pedagógico a que tinha chegado.

Mas, com essa medida, o nosso ensino ficava truncado, privada a ideia de saber do seu carácter sagrado, desfeita a ordenação das disciplinas, lançada na anarquia a concepção da cultura.

Entrava-se em plena «Universidade Laica».

A criação da Universidade de Lisboa, medida salutar que então se tomou, não modificou este estado de coisas, antes o agravou.

Desaparecida a Faculdade de Teologia sem deixar substituto, a Universidade perdeu qualquer sentido doutrinário e ficou reduzida a um vasto instituto de conhecimentos teóricos e aplicados.

Infelizmente, é essa a Universidade que ainda hoje existe, a Universidade de 1911, apenas modificada em pormenores secundários e no ambiente que deixou de ser façanhudamente anticlerical e antinacional.

Só nas Faculdades de Letras se manteve um esboço de estrutura doutrinal e de espinha dorsal da Universidade com a «Secção de Ciências Histórico-Filosóficas». Mas, os programas dessa secção, elaborados sob a influência do positivismo e do neo-kantismo reinantes, não podiam deixar de trair o negativismo da época.

E são esses os programas que ainda vigoram, apenas modificados por ligeiras inovações como a criação de uma disciplina de «Teoria do Conhecimento» e de uma outra de «História da Filosofia em Portugal», o que, de resto, quanto à intenção doutrinária, nada adianta (8).

A crise da Universidade iniciada no tempo do Marquês de Pombal e depois agravada, persiste. O facto dos novos professores formarem ambiente superior em nada modifica o erro em que repousa o sistema das faculdades, das disciplinas e dos programas.

3 — *Universidade Nova*

O problema da Universidade é hoje um dos mais graves do nosso ensino. Tem-se tratado do ensino primário, do secundário, do técnico e do particular com reformas sucessivas e muitas vezes, proveitosas, mas, o ensino superior aguarda ainda um reformador de arcaboiço.

Importa terminar com a dualidade incompreensível de uma Universidade Clássica e de uma Universidade Técnica, tão incompreensível que até os termos «Clássico» e «Técnico» nada têm que os oponha ou que permita considerá-los opostos numa divisão lógica.

Importa dotar a cidade do Porto daqueles poucos estabelecimentos superiores através dos quais a grande capital nortenha possa dispor de uma Universidade, ou seja, impõe-se a restauração da Universidade do Porto.

Mas, sem entrarmos em problemas que dizem, talvez, mais pròpriamente respeito à Administração, tratemos do problema da Universidade portuguesa na sua ideia e na sua estrutura.

Em todos os tempos, a Universidade obedeceu a duas categorias de princípios: princípios que de certo modo, são eternos, por isso que fundados no âmago das mais profundas e altas convicções e princípios que resultam duma feição epocal.

Dos princípios eternos pouco há que dizer, em parte, porque são comuns e permanentes, embora algumas vezes desrespeitados, em parte, pela própria dificuldade em os exprimir ou definir, exactamente.

Dos princípios epocais, reconheceremos que eles exprimem uma função do ambiente cultural dominante em cada época histórica.

Em toda a reforma há-de haver o fogo próprio da época, mas não pode faltar uma certa parcimónia, a veneração pelo que existe de eterno em toda a cultura.

A cada época corresponde uma cultura, a cada cultura uma Universidade.

Não temos ainda em Portugal Universidade que corresponda à cultura dos novos tempos e à feição especial de que os problemas se revestem. A actual Universidade é relativa a um estádio de cultura de há muito ultrapassado: o dos fins do século XIX, princípios deste. Dominam aí ainda a tendência positivista e o idealismo abstracto que caracterizaram a Europa da transição burguesa.

O renascimento da metafísica levado a cabo pela escola neo-tomista, pela corrente fenomenológica e por numerosos filósofos independentes, para ela nada significa. No fundo e na forma continuam a ter razão os velhos mestres arcaicos da filosofia moderna, com o total desprezo do pensamento contemporâneo (9).

Com isto não nos queremos referir à cultura dos professores entre os quais há competências e espíritos bem actualizados, mas, à instituição universitária e à sua estrutura.

A desconsideração da metafísica traz uma consequente desconsideração da filosofia.

Desaparecida a metafísica, que fica da filosofia?

— Uma psicologia que logo se converte em ciência natural, empírica e expe-

rimental ao lado da física e da biologia; uma lógica transformada em alta matemática, tão desconexa como arbitrária; uma teoria do conhecimento duma realidade que não existe; uma ética confusa, feita de preceitos e máximas do capricho de cada um; uma estética que se dilui num emocionalismo sem a menor consistência.

Que admira deste modo que na Universidade que temos a filosofia haja sido relegada para uma secção em que não está sòzinha, mas ligada à história e ambas, muito envergonhadas, numa Faculdade de Letras?

Tudo consequência do ambiente de descrédito da metafísica criado por graça de Augusto Comte e Renan e perpetuado por muitos outros, directa ou indirectamente seus continuadores.

Hoje que a metafísica voltou a ocupar o primeiro lugar entre as ciências filosóficas e que a filosofia reconstitui o seu prestígio, temos que encarar o problema da orientação e estrutura da Universidade, sob um aspecto novo (10).

Todo o ensino superior constitui, em nosso entender, uma unidade.

A Universidade representa o centro dessa unidade (11).

Uma necessidade de ordem prática obriga-nos a distinguir entre, por um lado, escolas e institutos superiores e, por outro, faculdades, embora, no fundo, essa distinção não seja clara e haja institutos e escolas superiores que deviam ascender à categoria de faculdades.

A Universidade é o conjunto das faculdades, não um simples somatório, mas um todo estrutural e orgânico. O conjunto das faculdades deve possuir uma cabeça, uma faculdade principal e orientadora.

Na nova Universidade portuguesa essa faculdade deverá ser a Faculdade de Filosofia que, de certo modo e em certo sentido, substituirá a antiga Faculdade de Teologia (12).

Ao lado e em volta da Faculdade de Filosofia se agrupariam as Faculdades de Letras, de Ciências, de Artes, de Direito, de Agronomia, de Engenharia, de Economia, de Medicina, de Veterinária e de Farmácia.

Institutos como o Superior de Agronomia, o Superior Técnico e o Superior de Ciências Económicas e Financeiras de há muito ultrapassaram o nível de institutos superiores e por isso, deviam, por direito, ascender à categoria de faculdades.

Do mesmo modo, a Escola Superior de Belas-Artes devia ser elevada a faculdade e como tal, integrada na Universidade, embora para isso houvesse que se proceder a modificações importantes.

Abaixo das faculdades ficariam a existir os institutos e as escolas superiores com duração de estudos sempre inferior ao das faculdades.

Esses institutos e escolas poderiam, com o tempo, ser integrados na Universidade, sempre que a categoria e o nível do ensino e o volume da frequência o justificassem (13).

Assim surgiria uma Universidade nova portuguesa, ordenada e coordenada, tendo à sua frente uma Faculdade de Filosofia capaz de lhe dar sentido e de a representar condignamente no país e no estrangeiro, no domínio do Pensamento.

4 — *A função de uma Faculdade de Filosofia*

Na Nova Universidade a Faculdade de Filosofia deverá ser, ao mesmo tempo, o instituto de estudos científicos mais elevados e o centro de todo o ensino e de toda a educação.

Desempenhará uma função dupla de especulação e de coordenação de conhecimentos. Assim se concebe que se subdivida em duas secções, uma especial e outra de cooperação.

A secção especial seria a secção verdadeiramente filosófica, constituída por uma série de cadeiras susceptíveis de fornecer uma preparação filosófica perfeita e completa com influência contrabalançada dos diferentes ramos do saber.

Uma formação perfeita em filosofia nunca até hoje se conseguiu nas nossas faculdades, porquanto não só a filosofia aí se combina com a história, como, e em parte por isso mesmo, não surgem no quadro todas as disciplinas filosóficas que seria necessário cultivar.

O ramo de cooperação seria constituído por uma secção de sociologia. A estas duas secções se acrescentariam outras duas por simples anexação: a de história e a de pedagogia.

Na impossibilidade prática, de momento, de se constituir uma Faculdade de História, funcionaria na Faculdade de Filosofia uma secção de ciências históricas. Por motivos idênticos funcionaria aí uma secção de ciências pedagógicas.

Todos os alunos das diferentes faculdades radiais seriam obrigados para conclusão do curso universitário a frequentar na Faculdade Central de Filosofia, um certo número de cadeiras, variáveis conforme a especialização em vista.

Assim, os alunos de Letras deviam tirar na Faculdade de Filosofia três disciplinas: Propedêutica Filosófica, Filosofia da Linguagem e Filosofia da Sociedade; os de Ciências: Propedêutica Filosófica, Filosofia das Ciências e Filosofia da Sociedade.

A Propedêutica Filosófica e a Filosofia da Sociedade seriam duas das três cadeiras obrigatórias para a conclusão de um curso, a terceira variaria conforme a natureza das disciplinas do curso.

Os alunos de Belas-Artes tirariam Filosofia da Arte, os de Engenharia, Filosofia da Técnica, os de Medicina, Psico-Fisiologia, os de Direito, Filosofia do Direito, os de Economia, Filosofia da Economia, os de Agronomia, Filosofia da Natureza.

Os alunos da Secção de História seriam obrigados a frequentar Filosofia da História e os da de Pedagogia, Filosofia da Educação.

Pelo sistema proposto poderia admitir-se um certo descongestionamento do ensino nas faculdades radiais, ao mesmo tempo que uma sua concentração final na Faculdade de Filosofia.

Nesta concentração, as cadeiras de Propedêutica Filosófica e de Filosofia da Sociedade deveriam ser desdobradas em turmas. As cadeiras especiais como Filosofia da Linguagem, da Ciência ou da Arte teriam uma frequência mais reduzida.

Este sistema dava uma vantagem imediata: a criação de um equilíbrio entre a cultura especial e a geral, o desaparecimento do especialista de visão deformada e o surgir de homens de cultura geral capazes de compreender os problemas na sua perspectiva universal e humana.

O convívio entre os alunos das diferentes faculdades na Faculdade de Filosofia permitiria a criação de um clima de cultura que tem faltado nas nossas universidades, sobretudo na de Lisboa.

5 — *Missão espiritual da Universidade*

A Universidade tem uma dupla missão: conservar os valores culturais do passado e procurar os novos caminhos do futuro.

Essa missão supõe uma elaboração espiritual através da história.

Ao mesmo tempo, incumbe à Universidade formar as novas gerações de harmonia com as directrizes que aquelas perspectivas desenham, embora dando certa liberdade que permitirá às novas gerações procurar também por si os novos caminhos.

No dia de hoje, a missão espiritual da Universidade é complexa. Ela deve lutar contra todas as doutrinas materialistas que rebaixam a dignidade do homem e preparar o advento de uma cultura espiritualista em que o homem possa cumprir o seu destino histórico de harmonia com as perspectivas do plano providencial divino (14).

Em todos os tempos se considerou a existência de uma relação íntima entre a Universidade e a Religião. Presentemente não poderá ser de outro modo.

Se a Universidade já não é um estabelecimento de certo carácter eclesiástico, mas, estadual, nem por isso pode deixar de obedecer aos princípios fundamentais da Religião e da Moral.

Ligada ao Estado que a sustenta e mantém, a Universidade não pode tomar como objectivo a destruição rápida ou lenta desse Estado. Deve-lhe uma fidelidade ideal iniludível.

O desenvolvimento tomado nos últimos anos pelo factor económico faz que a Universidade se não deva desinteressar deste aspecto da vida.

A criação da Faculdade de Economia iria colocar a Universidade em contacto mais íntimo com as forças económicas do país, com as realidades vivas da produção e do trabalho.

Em correlação com a Religião, com o Estado e com a Economia, nem por isso a Universidade perderá o seu carácter autónomo.

Instituição de cultura, tem finalidade própria: criar em cada época o conceito de cultura que se impõe. É para isso que se deve procurar integrar na corrente da tradição e procurar desvendar novos rumos.

A Universidade Portuguesa de tão nobres tradições, deve retomar o caminho perdido com o desvio liberal e politécnico e integrar-se no espírito da cultura contemporânea.

Só assim se colocará à altura de se poder desempenhar da missão que hoje se lhe impõe: aliada às outras universidades da Europa espiritualista e cristã, restaurar o sentido do primado do Espírito que se vai perdendo pelos vários descaminhos do mundo.

Se o conseguir, todos os louvores lhe serão devidos, mas isso não se obterá sem uma profunda e venerável reforma cada vez mais necessária e urgente.

JOSÉ D. GARCIA DOMINGUEZ

NOTAS:

(1) O pensamento e a organização das universidades medievais podem ser estudados nos trabalhos: *Die Universitäten des Mittelalters bis 1400* de Denifle e *The universities of Europe in the middle ages* de Rashdall.

(2) Sobre o ensino superior no mundo antigo veja-se a *História da Pedagogia* de Paul Monroe.

(3) A *História da Pedagogia*, de Messer, apresenta um pequeno quadro da estrutura das universidades medievais.

(4) Este ponto foi largamente posto em relevo por Et. Gilson no seu livro *La philosophie au Moyen Âge*.

(5) O trabalho de Ortega y Gasset, *Misión de la Universidad*, é um dos mais completos sobre o assunto.

(6) Sobre a história da Universidade de Coimbra lê-se com proveito a *História da Universidade de Coimbra, nas suas relações com a instrução pública portuguesa*, de Teófilo Braga, obra no entanto, eivada de sectarismo jacobino.

Vejam-se também os estudos do Prof. Dr. Joaquim de Carvalho sobre a cultura portuguesa publicados na *História de Portugal* dirigida pelo Prof. Dr. Damião Peres, não devendo esquecer *A Universidade de Coimbra, esboço da sua história* dos Profs. Drs. Mário Brandão e Manuel Lopes de Almeida.

(7) O Curso Superior de Letras foi historiado pelo Dr. Busquets de Aguilar em *O Curso Superior de Letras — 1858-1911*.

(8) Vejam-se os planos de estudos de 1911, 1918 e 1930.

(9) Abílio Martins num dos últimos números da revista *Brotéria* (o de Março deste ano), num artigo intitulado «Filosofia e Universidade» criticou a actual organização universitária condenando a não existência da cadeira de Metafísica.

Para Abílio Martins o ensino superior de filosofia deve ser remodelado, criando-se ou uma Secção de Ciências Filosóficas completa, e perfeita, nas Faculdades de Letras, nìtidamente separada de uma Secção de Ciências Históricas, ou, uma Faculdade de Filosofia.

Em nosso entender só esta última hipótese é de considerar pois não podemos conceber a filosofia como Secção de uma Faculdade de Letras.

Com mais razão a filosofia se podia integrar numa Faculdade de Ciências; mas, por motivos claros também, esta integração se torna inadmissível.

(10) O problema da Universidade preocupou já Leonardo Coimbra que lhe dedicou diversos estudos e o equacionou no conjunto do ensino no seu livro *O problema da Educação Nacional*.

(11) Neste ponto discordamos da tese que foi apresentada pelo Prof. Dr. Delfim Santos em *Linha Geral da Nova Universidade*, segundo a qual a Universidade seria constituída apenas pelas Faculdades de Letras, Ciências e Filosofia, com exclusão das Faculdades de Direito e de Medicina que tradicionalmente lhe pertencem.

Em contraposição estamos plenamente de acordo com a distinção na Faculdade de Filosofia de quatro secções: filosofia, pedagogia, política e economia (a que damos o nome de sociologia, no nosso plano) e história. No nosso projecto a cadeira de sociologia tem também um carácter formativo e destina-se aos alunos de todas as Faculdades.

(12) Sobre o ensino de teologia julgamos que, no actual momento da evolução do pensamento português, ficará melhor situado num Instituto Católico que há muito se projecta fundar em Lisboa.

Além da Faculdade Pontifícia de Filosofia que presentemente funciona em Braga, deveria haver uma Faculdade Pontifícia de Filosofia em Évora, sucedânea da nossa velha Universidade de Évora, de nobres tradições.

O ensino de Teologia estava também, naturalmente indicado nestas Faculdades.

(13) De um trabalho inédito do Dr. Álvaro Ribeiro, trabalho que circula particularmente dactilografado, com o título *Relatório*, e de que o autor gentilmente nos ofereceu um exemplar, apraz-nos citar alguns passos que se coadunam perfeitamente com o nosso pensamento.

Sejam:

«A Faculdade de Filosofia ocupando uma situação central na Universidade Portuguesa, será chamada a exercer a indispensável mas ainda inconsiderada magistratura teorética no âmbito do ensino superior».

«A independência da Faculdade de Filosofia em relação às Faculdades de Letras e de Ciências justifica-se pela índole inconfundível do seu ensino».

«A Faculdade de Filosofia pela sua actividade docente habilitará o escol português a promover uma cultura original superior àquela que todos os povos latinos estão manifestando no presente momento da história da Humanidade».

(14) Estava este trabalho concluído quando nos chamaram a atenção para o opúsculo do Prof. Dr. Marcelo Caetano intitulado *Universidade Nova — o problema das relações entre professores e estudantes*, publicado em 1943. O opúsculo do Prof. Dr. Marcelo Caetano como o seu subtítulo indica, destina-se a abordar um problema a que aqui nos não referimos. Todavia, encontramos nele um semelhante conceito de Universidade quando o autor afirma,

por exemplo: «A Universidade deve ter um espírito, ou, se quiserem, uma alma...» e «Dizer-se que a Universidade tem de possuir uma doutrina não significa que ela abrace um partido político...». Num capítulo final o Prof. Dr. Marcelo Caetano traça um esboço do que entende ser presentemente, a missão da Universidade.

Alguns dos seus pensamentos são de tal modo semelhantes a outros que aqui exprimimos que só os não citamos para evitar repetição de ideias.

Trata-se de uma convergência doutrinal com um dos mais autorizados professores universitários que têm abordado o assunto, convergência ocasional e espontânea com que muito nos congratulamos.

SONHO DE CALMA

Deslisam, mansamente, à flor do rio,
Asas erguidas, verticais, as velas,
Sòzinhas, das fragatas... Solitário
É também cada sonho que porfio,
Sempre, em lançar à vida e que as procelas
Aguardam, não a calma do estuário.

Pudessem os meus sonhos, sem orgulho
Da sua força, nem as ambições
De todo o Céu, quedar-se no restrito
E calmo navegar... Fosse o marulho
Da vida um acalanto de paixões...
Não fosse o mar anseio de Infinito!

Limitassem meus sonhos as ribeiras
Deste pequeno mar do coração...
Assim, da sorte no mar alto, invejo,
Tanta vez, sobre as naus aventureiras,
As fragatas que prende a vastidão,
Com limites de amor, do Rio Tejo.

Só conhecem do rio o curso lento
E calmo, entre lezírias e salinas.
Todo o seu mar limita-se à Baía
Amena, o Mar do Tejo... E nem no vento,
Que vem de longe e desce das colinas,
Sentem da imensidão a nostalgia.

Ventos fortes, mareiros ou terrais,
(Todo o longe do mundo) são ajuda
Para singrarem, na baía, exactas
Humildes rotas... De asas verticais,
Mostrando o Céu, num sonho que não muda,
À flor do rio passam as fragatas.

JOÃO DE CASTRO OSÓRIO

ONDE NÃO PASSA NINGUÉM

A barra onde o rio acaba
ficava longe de mim.
As areias que sonhava
sabia que, além da barra,
eram areias sem fim.
As estrelas que, de noite,
douravam praias distantes
eram luzes de outro mundo
para quem tem braços pesados
e os pés assentes no chão.

Mas as plantas deslocadas
não se dão.
Quem há-de esperar os frutos?
As folhas amarelecem,
os caules vergam e caem,
e enquanto os braços se torcem
e se enclavinham os dedos,
a planta morre de dor
e o corpo se lhe contorce
se não se cobrir de flor;
cansou-se de olhar para a terra,
de olhar para si, e sentir
que é tudo da mesma cor.

No deserto ninguém passa
ninguém que a ouça ou a veja,
ninguém que amparo lhe seja,
ninguém que a arranque e transporte
para a terra onde se dá bem.

E a planta rebenta e seca:
desprendem-se as folhas velhas,
tristes do frio do mar,

lamentosas como o vento
que as açoita sem parar...
caem sem que o mar as beije,
voam sem o encontrar
porque morreram primeiro.
E o caule verga-se e parte,
e as raízes apodrecem
sem ter conhecido a luz.

Vida que nasce enterrada,
perdida em terra estranha
com vista da beira rio
p'ra não morrer conformada
porque vê passar os barcos
para além...

Ali não passa ninguém.

Eu tinha os braços pesados
e os pés assentes no chão.
A barra onde o rio acaba
ficava longe de mim,
e as areias que sonhava
eram areias sem fim...

11-3-1948

MARIA ELVIRA BARROSO

CANÇÕES PARA CECÍLIA MEIRELES

ENCANTO

Onde estará, que cor tem,
quantas pétalas ostenta
a flor que doce perfuma
a leve aragem macia?

Não o desvende ninguém!
Mata o encanto quem tenta
dissipar o véu de bruma
que envolve o que delicia...

ONDA

A onda que somos
do mar que é a vida,
erguida em assomos,
desmaia vencida...

Anseia as estrelas,
em longe atalaia,
teimando em querê-las,
rolando na praia...

O esforço é sem par,
mas em vão se alteia!
O que for do mar,
acaba em areia...

FELICIDADE

A dor que vai a dor que vem...
No meio é a Felicidade,
furtiva terra-de-ninguém,
entre a Esperança e a Saudade.

Da área breve de um momento,
mas efémero na aragem,
é quase só um pensamento,
uma lembrança de viagem...

J O S É B R U G E S

C A N Ç Ã O

No sol que vem,
na erva que tem
gotas de luz,
é que eu te vejo.

No céu escuro
que ainda é claro,
ao entardecer,
é que eu te sinto.

Na fonte que tinha
a rosa rosada
a dançar na água
é que eu te lembro.

Na serra onde há
pinheiros pequenos
que espreitam o mar,
é que eu te espero.

JARDIM SEM NINGUÉM

A sombra das pombas
que bebem no lago:
dois e dois são quatro.

O voo das asas
que escondem o Sol:
um e um são dois.

O banco onde estou
sentada sòzinha:
jardim sem ninguém

T U

Dor que não sei,
ânsia que vem,
perdida depois,
sem ter sido bem minha.

Meu quarto despido,
forrei-o de lágrimas.
Sòzinha lá dentro,
a quem abro a porta?

«Trago de amargura
o coração desfeito.»
— Tu podes entrar
e entre ti e mim
sentamos a ama.

Sòzinhos os dois
podemos cantar,
tu sabes e eu sei,
a velha história
à ama velhinha.

MARIA CECÍLIA CORREIA

E S T I R P E

Esta seara e este barro!
Este cavalo e este carro!
Esta navalha castiça,
Com serrilha, ponta e mola!
Este ar de igreja e de missa!
Esta guitarra espanhola,
A gemer queixas e ais
Enquanto um vulto de carne
Taconea vendavais!
Estas mulheres e estes homens,
Cavaleiros, ladrões e bruxas
Profetas, reis, lobisomens...
Esta terra e todo este ar,
Esta gente erguendo a cruz!
Cantando em frente do mar...
Morre e mata por Jesus!...
Lavradores do Alentejo!
Heróis da Velha Castela!
Cid, Camões, Xavier!
Ciganos, Mouros, Cavaleiros,
Contrabandistas do Caia,
Ladrões da Serra Morena,
Fartos da sombra tão dura
Viram que a terra é pequena
E partiram à aventura.
Amassaram sangue e lama;
Nautas, guerreiros e piratas,
Místicos e prostitutas,
Bêbados e até traidores!
Os moiros da velha moirama,
Judeus da judiaria,
Cristãos da grã-cristandade
Lá vão na nau Catrineta
Levam-na rota, gajeiro...

Lá vão... para onde é que vão?
Senhora de Guadalupe
Sagra-lhe a espada e o arnês!
Pizzarro, Cabral e Albuquerque,
Vasco da Gama, Cortês,
Santo Inácio de Loiola!...
Povo, ó povo português!
Gente da terra espanhola!
Vento e mar — fado e guitarra —
Céu e sangue — cruz e viola.
Ouve-se a voz do Bandarra...
Camões cantando à guitarra,
Santo Inácio de Loiola
Ergue uma igreja à espanhola...
A cruz — fadário e o fado —
A espada, a cruz e a viola...
E o mundo fica admirado.

Ávila, dos cavaleiros!
Toledo, oca amarela!
Évora, Beja, a dos moiros!
Ai! estrada de Santiago
Que vais dar a Compostela...
Sevilha, a de maravilha!
Lisboa, boa Lisboa!
Toledo — o medo e o segredo!
Enterro do Conde de Orgaz.
D. Quixote, o Greco e o Cid,
Velasquez, Goya e Madrid...
Tejo abaixo, Tejo acima,
Andam pastores e carreiros.
Caminhos longos de Espanha,
Quais os caminhos primeiros?
De Aragão até Coimbra,
Doce paisagem da Ibéria,
Quase árabe, quase latina...
Rainha Santa Isabel,
Inês — ó colo de garça!
Trágico silêncio profundo,
Depois de morta rainha

E amada até fim do mundo!
Falas de António Vieira,
Versos de Lope de Vega,
Camões, Tirso de Molina,
Doce paisagem da Ibéria,
Quase árabe, quase latina...
Vértice, prova real,
No peito a cruz e uma quina...
Ao vento um branco sendal!
Que fauna de aventureiros,
Que partem e ficam parados?
Fizeram mundos inteiros.
Hoje de braços cruzados,
Andam nos cais a chorar,
A nostalgia de ver!
O partir e o chegar!
E eles sem responder...

Fomos assim; são assim.
Partimos; sempre voltamos;
Guerreiros, nautas, cruzados,
Mas apegados ao chão,
Não despegamos a mão
Das rabiças dos arados.
Europeus da terra Ibérica!
Fizemos povos letrados,
Demos-lhe o nome de América.
Mas hoje estamos esperados.
Crescemos verticalmente;
Olha-se o Sol e o Céu.
Mundo de velha cantiga?
Eu inda sou europeu.
A minha avó era antiga.
Nesta plangência de sonho,
Nostalgia de outras eras,
Folhas caídas, outonos,
Ó seivas de primaveras...
As perguntas e as respostas
Estão escritas nas pedras de eras.
Ó monges e cavaleiros!

Ó ganhões e navegantes!
Padres, rurais e guerreiros,
Plebeus, donzelas e infantes!
Qual é o vosso caminho?
Ontem, hoje mesmo, agora?
Num caso tremendo e profundo,
Esquecidos, do fim do mundo
Exclama a voz taciturna:
Mesmo debaixo da urna,
Nós de cá, os desta banda,
Vencidos, mortos pela guerra,
A nossa voz é que manda:
Todas as estradas da terra,
Qual é a estrada mais bela?
Todas as veredas do mundo
Vão ter a Compostela.
E pronto, calou-se a voz.
E pronto, fechou-se a tumba.
Desertaram cavaleiros,
Monges, nautas e guerreiros,
E o povo que ali restava
Continuará essa estirpe,
Esta antiga estirpe brava.
Eu, um poeta qualquer,
Assim me pus a escrever.
Porque escrevo ou porque digo?
Não sei. No grito de aqui del-Rei,
O meu caminho é antigo.

A Z I N H A L   A B E L H O

ODE DE AMOR A PAN

Sobra-me verde para o meu canteiro.
(Vermelho e branco, quem me dera tê-los!)
Em cada ramo possuir-te inteiro,
toldando o rosto com os teus cabelos!

Olhar-te o corpo e, só de olhar, amá-lo
por casas dúbias onde se pernoite.

— Sonhos, apenas... O que eu quero é embalo,
caminha fofa, meu café à noite!

TRESPASSE

Quem tiver sonhos, guarde-os bem fechados
— com naftalina — num baú inútil.
Por mim abdico desses vãos cuidados:
deixai-me ser lìricamente fútil!

Estou resolvido. Vou abrir falência.
(Bandeira rubra, desfraldada ao vento:
«Hoje leilão!») Liquida-se a existência
— por retirada para o esquecimento...

DANIEL FILIPE

TAPEÇARIA

Quando a sombra lívida das nuvens tresloucadas de luar
escreve no chão os seus poemas mudos
e se abre lentamente a janela da última casa do caminho
eu sei que é para mim a *sua* melodia.

É então a hora de os ciprestes sorrirem
de os barcos cortarem as amarras
e de as aves abandonarem os ninhos
porque a noite perpassa indiferentemente.

Dormem os peixes sobre as algas da lagoa perdida
e a voz branda das fontes é o sonho das flores ensonadas ;
o vento não tem qualquer significado
porque só existe a música que ele toca nas liras suspensas das árvores.

E *ela* então vem
e é para mim a *sua* melodia.
Seus olhos têm a cor branda das violetas,
os seus cabelos são estranhas plantas do fundo de mar.
E dança como se o corpo lhe fosse um violino.

Lá onde qualquer aceno é um mistério do silêncio
e as lágrimas são o traço de uma âncora
todos os sorrisos serão um convite.
Sorriem então os ciprestes porque só a noite os ama,
porque os barcos quebram as amarras
e as aves abandonam os ninhos.

Como o som duma flauta pastoril
reverdesce a magia dos montes
e no sonho das gazelas e dos veados
as setas vão cravar-se na lua.
Bailam as estrelas uma dança antiga
e surgem anjos tangendo violas orientais.

Na aventura misteriosa das coisas caladas
se realizou o saber dos velhos astrolábios.
Por isso
ela vem lentamente como as princesas das baladas...
traz acesos os apocalípticos candelabros
esmaecendo ao palor iniciante do dia...
e então definitivamente
é para mim a *sua* melodia.

T O M A Z R I B A S

O CACTO

Aquele cacto tinha mesmo uma expressão

Parece que sofria e que calava
por a dor ser tanta que seria
demais para contar a quem passava.

Quando chovia ficava ainda mais triste.

A água tombava em gotas e escorria
e eram lágrimas de dor o que chorava
mas sua dor era pesada e persistia.

E quando um dia acabou por abandonar-se
caiu desamparado no pó que o sustentava
e a terra suavemente o acarinhou
como se fosse um filho querido que voltava...

NEVES E SOUSA

NOCTURNO

A noite está sobre a rua
Em cada pedra há um brilho,
um brilho triste de lua.

Num candeeiro aceso duma praça
uma borboleta inquieta esvoaça.

A noite é triste na praça nua
mas toda a poesia está naquela rua.

FILIPE DE SOUSA

TESTAMENTO

Deixo-te os tédios e cansaços
que não consegui vender
a secura do dia-a-dia
e o desejo oculto de viver.

Deixo-te o que fui e o que quis,
um baú de ternura apodrecida,
um seiinho de rapariga,
um olho azul de perdiz.

E toneladas de sonhos —
já feitos e em embrião;
um dedo da minha mão
com unha, sabugo e tudo.

Deixo-te os óculos e a miopia,
uma rosa desfolhada e fria,
e uma máscara de entrudo.

FERNANDO SIMÕES

SOB A NOITE DE JUNHO

SOB a fresca noite de Junho os ramos da velha árvore oscilam e projectam estranhos movimentos no vidro fosco da porta.

Dentro do meu corpo uma alma descomunal, que não deve ser a minha, acusa-me de crimes que não cometi — mas que consenti.

Foi com a minha timidez — com a do meu corpo, não a da minha alma — que deixei morrer o moço loiro da vila silenciosa. Foi cingindo os moldes normais da senhora burguesa que deixei a rapariga morena seguir o seu caminho de má sorte, sem me lembrar das ciladas do Destino, das ciladas do desejo, das ciladas do falso amor.

Oh !, sensata mulher que apertaste os lábios para não deixar escapar a palavra que talvez derrubasse o plano humilde de um suicídio humilde !

Na fresca noite de Junho, não são os ramos da árvore velha que projectam a sua sombra no vidro fosco da porta.

São os três vultos, da rapariga morena e dos suicidas, quem procura dizer-me que não consinta mais na cobardia das minhas atitudes.

Um deles está de preto, como sempre o vi em vida, um pouco curvado, sorrindo à jovem senhora que eu era nessa época, à jovem senhora que carregava dorida uma vida nova dentro de si.

Era em Junho também ; a primavera ainda não acabara. No campanário da igreja as cegonhas matraqueavam os bicos, e pela tarde largavam em voos esbeltos pela campina. Sobre o poço debruçava-se, tremente na água, o limoeiro sereno.

Quando pousava na cesta o casaco pequeno ou o cueiro, pegava no livro de Rosamond. A tradução interrompida continuava.

Entrava Hugo, vestido de sonho pela imaginação de Graça. Clara era a nota esmeralda e fascinante do livro, transfigurando o professor e modificando o homem sisudo num apaixonado.

Uma nota de música *andava no ar e na minha vida.*

Os caminhos da noite possuíam um mistério mais perturbador e encantado que o mistério doloroso das noites de hoje.

E eu sabia que o homem loiro, aventureiro e valente, a cada vergastada da vida se debruçava, ávido e confiante, para a tentação da morte. E quando ele falava, excitado e sorridente, de uma vida que o obcecava e onde não sofreria mais, eu ouvia-o despedaçada, como se a sereia cantasse também para mim e também eu pudesse ir aportar ao cais de um mundo melhor.

Ouvia-o e não dizia uma palavra. Extática e perplexa, deixava o homem marcar a data da morte — como se não pudesse ser verdade um homem, moço e loiro, acabar calmamente com a vida.

Quando esse dia chegou tudo foi estranho e novo, tudo foi triste e irremediável. No barco onde seguia o seu caixão senti-me ligada como ninguém ao homem que deixara de existir. Sobre o Tejo azul voavam gaivotas. O sol fazia cintilar o oiro dos negros panos; nem a mulher, nem os filhos, nem os outros amigos, poderiam sentir como eu o peso de uma culpa tão profunda.

Porque o ouvira eu, entre fascinada e flutuante, como se não fosse possível aquela amarga realidade? Porque não dissera eu a palavra precisa, a palavra enér-

gica, que está escondida em qualquer parte do mundo, e que transforma o escuro numa claridade suportável?

Foi então que os meus braços se estenderam — e eu estava tão quieta! — para apertar ao meu peito o homem loiro. Foi então que murmurei — e ia tão calada! — carinhosamente, as sensatas palavras que nunca dissera, as que poderiam tê-lo arrancado à morte, àquela dor de ir ali, tão longe, tão distante já, enquanto sobre o Tejo as gaivotas voavam, enquanto sobre a terra os homens agiam, enquanto no meu ventre se movia uma vida.

É agora, volvidos cinco anos, que o meu sentimento de culpa ganha forma e consistência. E para isso foi preciso que outro homem morresse. Mais estranho ainda à minha vida que o primeiro, por que motivo, ao saber dos seus desaires, e ao ouvir dentro de mim aquela voz dizer: «E se ele se matasse?», eu não recebi a comunicação que me faziam e deixei aproximar-se a hora, descuidada e indiferente, como se de nada soubesse? Na verdade, eu de nada sabia. Mas poderia tê-lo evitado se desse segurança à débil voz que me advertira. Voz de quem?

Enquanto o homem loiro, cuja única afinidade comigo era a tentação da morte, me sorri eternamente, este pobre amargurado, de fato de cotim e grossas botas enlameadas, olha-me com uns olhos de bondade, de onde escorrem as mais volumosas lágrimas que alguns olhos poderão ter chorado.

Ninguém sabe, senão eles e eu, a extensão da minha culpa. Não é preciso eles acusarem-me para que eu me acuse.

De que serve ter coração para adivinhar pesadelos se a boca está pregada e não profere a palavra que salva?

A rapariga não morreu, mas bem se pode considerar morta. Deixei-a entregar-se aos seus caprichos, deixei-a sòzinha em luta consigo e com os homens, ela, a moça que embalou nos braços morenos o sono da minha filha. Vejo-a, na noite fresca de Junho, ser empurrada, possuída, maltratada.

Essa também não me acusa. Talvez nem de mim se lembre. Mas, na noite, estes três vultos inclinam-se para mim, e eu sofro a acusação que eu própria criei. Que importa a ausência de parentesco, de conhecimento quase, entre mim e estes seres?

Só sei que talvez eu pudesse ter evitado tantos males e tantas dores.

Erguer umas paredes e cobri-los. Depois, chamar a rapariga morena, escondê-la, banhá-la e tornar, de novo, puros os seus olhos e a sua alma.

Esconder e purificar todos os que sofrem por serem impuros, os que têm lepra na alma e até no sangue. Não, eu não me importaria de acalentar leprosos e vadios — todos os que choram mil penas sob as luas do abandono.

Mas para isso preciso de mais alma.

Alma que me despregue os lábios e me ensine as palavras de ressurreição. Alma que me abra os braços de tímida e de serena falsa. Alma, alma, alma que me aniquile este corpo sem lugar na terra, alma que me realize, alma sem medida, que chegue para todos os voos da minha pobre alma.

Póvoa, Junho — 1949

NATÉRCIA FREIRE

DIÁRIO DAS 2 DA MADRUGADA

1948

4 de Julho :

PARA mim todo o ano é bom para a neura. Ela tão bem floresce com frio de rachar como com um calor tórrido, como com temperatura de meia estação, se é que a há. É uma plantinha que se dá bem comigo, mas que eu gostaria bem de não cultivar.

Agora, ainda por cima do calor, estudar para um exame que não me interessa. E eu na minha fase de verão de me apetecer tornar-me peixe, um peixe com o gosto dos livros e das músicas doces, um peixe *sui generis* que queria a vida do Alain Gerbault num barco que lambesse a cor de todos os oceanos.

5 de Julho :

A minha rua é um *cocktail*. A água é gente ordinária. Os outros elementos são: gente bem, em dose mínima, mais ou menos bem, e assim-assim. Um *cocktail* com muita água.

A minha rua às duas da manhã (isto podia chamar-se «À janela»). Defronte um rádio a gritar música de dança duma estação qualquer de onda curta.

Noutro prédio, duas janelas com luz. Hoje há lua cheia, redonda, branca e untuosa. Parece um bóia no mar calmo à meia-noite. E eu, comigo e com desejos de me atirar nesse mar. Agora a música é sinfónica. A lua é a mesma, e atrai. Olhar para ela faz arrepios.

Fechei a janela. A beleza ficou lá fora. Comigo, no quarto e na cama, só o calor.

6 de Julho :

Em camisa de noite, à janela, a ouvir bater as duas da manhã em todos os relógios da vizinhança, com um friozinho bom a arrepiar-me os ombros.

É bem bonita a rua a esta hora. Tem poucos candeeiros acesos, para se notarem bem as estrelas.

Lá em cima, à direita, a Ursa Maior, certinha como nos compêndios de geografia. Ouvem-se na nitidez da noite vozes de homens que têm pena de acabar uma conversa, apesar da hora. Tornei agora a ouvir as duas horas, desta vez numa torre de igreja. A minha rua cheira a maresia e a pão cozido. Agora está quieta. Pararam as vozes, e à esquerda, ao fundo, brilha um candeeiro que parece uma estrela sintética, perto demais. Num rés-do-chão defronte, um gato poeta romântico está comigo, com o silêncio e com a Ursa Maior.

7 de Julho :

A chegar à janela e as duas da manhã a caírem como pingos de som no silêncio frio. Porque hoje está frio e há nuvens ao pé da Ursa Maior.

A rua hoje não se entrega. É uma figura austera de cara fechada. E eu tenho sono e exame amanhã.

8 de Julho :

Três menos vinte e cinco da manhã. Rua escura, solitária e estúpida. A Ursa Maior continua no seu posto, a dizer que não valem a pena telescópios e astrónomos colossais para se saber que ela será sempre sete pontinhos dispostos de uma forma regular e conhecida.

Lá ao longe, de onde vem o cheiro a mar, ladra um cão, a dizer que é bom passar a noite fora, não ter um rádio com livros em cima, à cabeceira, e não levantar cedo. Só não pode ler e eu posso.

9 de Julho :

Duas da manhã e eu à janela. Isto pode ser rotineiro, mas é agradável esta tentativa de conversa com a minha rua. Isto é, hoje foi monólogo, porque eu bem que a procurei e chamei para mim, mas não me respondeu. Estará amuada por lhe ter chamado estúpida ontem? A minha rua é simpática, mas é mulher. Ao menos os cães que ladram na noite, o gato meu amigo poeta e os assobios que espetam o escuro não têm destas fraquezas.

10 de Julho, sábado :

Três horas. Está escuro como breu, está frio e cheira a mar. Vim há bocado do cinema. *As Pupilas do Senhor Reitor.* E ainda tive a pouca vergonha de chorar na cena em que o Reitor beija a mão de Margarida, no largo da aldeia. E isto aos meus vinte e quase um anos pseudo-cínicos e tão cheios de ilusões.

11 de Julho :

Duas da manhã num relógio qualquer a dizerem-me boa-noite assim que eu chego à janela. Boa-noite, rua. Ao olhá-la a primeira vez, hoje estava simpática, friazinha, com um ar puro e jovem. Mas logo a seguir ficou promíscua — comecei a ouvir e nìtidamente um ressonar de bom burguês, sem minhocas intelectuais nem versos aos pulos na cabeça.

Ah, como eu desejo cada vez mais uma ilha onde só visse água e céu, ou claro ou escuro, com sol ou com estrelas, mesmo até sem sol e sem estrelas, ruas onde não me maçassem nem soubesse que se pode ouvir burgueses alheios ressonando orquestrações monótonas!

OÁSIS

Dêem-me água salgada.
Depois, se puder ser, um barco e uma vela.
E deixem-me ir.

Talvez eu encontre a minha ilha, cinzenta vista ao longe,

Aquela que eu sei que é minha e que me espera desde o princípio do Mundo.
Aquela que será doce para o meu corpo e suave para a minha cabeça.
Aquela em que todos os sons serão o barulho do mar e o do vento nas árvores.
Aquela que será só para mim e para a fantasia que nela couber.
E onde não haverá pessoas a mandar-me que faça, que ande e que prossiga.
Aquela onde eu poderei ser cão ou lagarta ou peixe ou ave ou folha.
Como eu muito bem quiser.
A minha ilha...

Tirem-me tudo menos a minha ilha.

14 de Julho :

Noite fresquinha e boa como água na pele queimada. Na madrugada, galos, que me trazem, mais, aos sentidos e à imaginação do que à memória, eu com cinco anos e a minha Mãe a vestir-me e a abanar-me para acordar de todo, para irmos para fora. Isto ficou-me sempre ligado aos gritos dos galos na noite, não sei porquê. É engraçado como todas as coisas têm um significado especial para cada um de nós, e como não podemos libertar-nos de recordações e associações. É por isso que sempre que oiço o velho fado de Santa Cruz me apetece cá dentro até me doer, voltar atrás a um passado bom, querido — e morto.

Era bom poder passar-se uma borracha sobre todos os momentos que ficam dentro de nós e que se foram cronològicamente.

16 de Julho :

«Seja o que for, era melhor não ter nascido» diz o Álvaro de Campos. Pois era, mas não há mais remédio. Agora que cá estou, é andar em frente, com nevoeiro por todos os lados, sem ter o mais pequeno vislumbre do que fazer, de como viver. Era bem melhor não ter nascido: começava por não dar dores à minha Mãe, e depois, trabalhos ao meu Pai. E principalmente não sofria eu nem precisava de lutar contra todos, contra a vida e contra mim, que sou o meu pior inimigo. São as minhas neuras, e as minhas indecisões, e as minhas fraquezas, e os meus ombros caídos para a vida, e o meu sem-ideal, vendo sempre gente, gente, gente à minha roda, que me aflige e me faz náuseas, e sem ver coisa nenhuma que valha a pena e de que eu possa dizer — É o meu caminho.

Tornei a pegar na Ode Marítima e acabei-a hoje. Esta minha velha e querida Ode Marítima. A minha única pergunta em relação a ela, é: Como é que foi possível? Eu geralmente não faço crítica. Ou não gosto e ponho de parte *à priori*, às vezes para rever e reler tempos depois, ou gosto e as coisas ficam cá dentro a remoer, a remoer e não saem. Gosto porque gosto, ou porque sinto afinidades com a coisa, ou porque ela me cabe, e tudo gira à volta disto. Talvez seja comodismo, mas é muito sincero. Eu sinto o Álvaro de Campos como um meu eu que tivesse vivido antes de mim, mais velho, mais culto, mais inteligente. Porque é uma coisa estranha — pego num poema qualquer dele que ainda não tenha lido, e ao lê-lo pela primeira vez, vejo que é aquilo mesmo, que ele escreveu o que se passa em mim, com as mesmas palavras com que eu sinto. Faço os maiores esforços para me libertar desta obsessão — Álvaro de Campos — mas agora vejo que fui sempre assim, mesmo antes

de o ler. Não é Álvaro de Campos e depois eu, seguindo-lhe o rasto. É Álvaro de Campos e eu, em planos paralelos e simultâneos, apesar da cronologia. (Receio bem que isto seja apenas sugestão até à medula).

20 de Julho :

Está hoje a noite mais bonita que já vi. É um dia de sol, só que em vez de sol é lua, e o céu é escuro. À janela, a ver a noite, sinto uma avalanche de coisas maravilhosas cá dentro que não posso traduzir, por mais que queira. É uma paz e uma doçura tão grandes que apetece pedir-lhe como o Álvaro de Campos — vem, e embala-me, vem e afaga-me, beija-me silenciosamente na fronte... É isso mesmo: está uma noite em que a gente só se deita contente depois de lhe ter acariciado o corpo azul com toda a poesia da Ode à Noite, a que está nos versos e a que está para fora dos versos.

Eu hoje só era toda se fosse um vagabundo, para dormir na rua, ou num telhado, ou na praia, embrulhada, abraçada na noite.

21 de Julho :

6 da tarde. 39º de febre. Sinto-me absolutamente flutuando num mar quente e inconsistente. Não posso tocar na pele. Já engoli dois romances para matar o tempo, e agora quando fecho os olhos, sinto-os às picadas quentes. É idiota estar doente. E além disso o sentirmo-nos inferiorizados ao ver os outros na rua correrem ou andarem ligeiros, e nós com passinhos tímidos pelas casas fora, e a cada um deles um partir de rins.

Em cima disto, não sei se fazendo-me feliz ou infeliz, as malditas Odes todas às marteladas na minha cabeça. Talvez eu crie um novo tipo de loucura, quem sabe?

1 de Outubro :

POEMA

Ah que eu já sei a que é que cheira o sol no tronco dos pinheiros
e a que é que sabe o céu que chega pouco cá em baixo.
Ah, corpo que sentes os dedos macios das agulhas verdes.
Ah, boca que beijas ar e resina e pólen.
O mar, azul para além do verde dos pinheiros e do sombrio dos montes,
azul, tenho-o em mim.
Ah, poema, fúria mansa e fala da minha seiva e da minha amargura...

11 de Outubro :

Aqui estou de novo, no meu quarto, no lugar de sempre, sentada no tapete, a olhar para a bonequinha de sorriso parvo do candeeiro.

A minha vida voltou à normalidade quotidiana, depois de ter andado errando por outras gentes e terras. E é só agora que me apetece falar, não do que vi e senti de novo, mas deste meu velho e habitual conjunto. Apetece-me, por exemplo, dizer que o nevoeiro continua, ainda mais frio e cerrado.

28 de Fevereiro :

Só,
sei que a noite não acaba.
A noite e as estrelas e o silêncio e os vagabundos.
E a infância que me chega aos sentidos em catadupas.
E o sonho.

Eu,
cada vez mais eu e mais desconhecida.

12 de Março :

O que afinal é preciso é guardar o mínimo possível de sensibilidade, só para ocasiões de grande gala. Porque de resto, andar a desperdiçá-la em ternurinhas, e todos os dias, e com quem não vale a pena, para quê? Para andar sempre torcida cá por dentro, e cá por dentro com vontade de dar um tiro na cabeça ou tomar Luminal, a tal vontade de que a gente se ri quando ela nos vem para fora da pele. Ainda o melhor de tudo é continuar sempre com um sorriso, ou melhor: sem sorriso, olhando em frente e nos olhos, naturalmente, de pedra para tudo.

8 de Abril :

Lembro-me de um poema:

Na rua escura bate o luar
Na rua escura só eu velo.

É isto. Na rua escura estou eu à janela, ao frio, com as estrelas e a minha saudade. Sem janelas com luz, sem gente a passar. E ainda é cedo.

Há bocado os miúdos na rua anticipavam o verão, com os seus gritos e correrias de princípio da noite. E faziam uma tristeza que doía cá dentro, pela lembrança de outros verões e outra vida. Tudo tem que passar. E o que me aflige é sentir-me umas vezes tão mudada, tão madura, com tanta consciência do que passou, e outras tão na mesma que não sei se foi verdade, o Pai, Paris, tudo isto.

Estes últimos dias têm sido de cinzento interior, de ultra-neura ; e começo amanhã a trabalhar. Ao menos não penso tanto.

11 de Abril :

Parece que estamos em Agosto. O dia esteve sufocante e a noite está maravilhosa, tépida e de luar. A lua eu não vejo porque está por detrás da minha casa. O que eu vejo, e que me encanta, são os prédios banhados numa luz azul transparente e irreal. A rua ainda está muito viva, tem muita gente e muitas luzes e muitos carros. Muito viva, não ; ainda não começou a viver, porque ela só vibra às tantas da manhã, solitária, fresca e humana.

Estou a ouvir uma coisa qualquer de Chopin. Porque é que não tocam a «Sonata ao Luar»?

13 de Abril :

Continua o calor, a noite e o luar.

A rua está quieta, e lá ao fundo um vulto faz um lumezinho vermelho. Como comentário musical há um grilo que canta, e o som que faz é multiplicado pelo silêncio. A luzinha vermelha do cigarro do guarda-nocturno acende e apaga, acende e apaga, à medida que ele vem andando. E não há quem faça calar aquele bicho! Talvez seja poeta e goste do calor, da noite e do luar.

16 de Abril :

Noite fria, negra e de chuva. No meu colo um belo livro de versos aberto num poema: «Canção do verdadeiro abandono».

18 de Abril :

DIA FRUSTE

Ontem houve sol nos antípodas
e para mim
nem sequer foi dia cinzento.

19 de Abril :

Parou a chuva. A noite não está fria e tem poucas estrelas. Mas dentro de mim há tantas que chegam para o céu, para a rua e para encher os meus sonhos.

Hoje até o incansável grilo meu vizinho é simpático e canta canções de embalar...

21 de Abril :

POEMA SIMPLES

A noite vem vindo do fundo da rua
mansamente
maciamente
como quem ama.

E eu abro os braços e fico
feliz
à sua espera.

9 de Maio :

A rua está habitual e quieta, há luar e nuvens, cheira a mar, está calor, e o grilo ainda não morreu.

As pessoas é que mudaram.

M A R I A H E N R I Q U E T A

A FLORESTA

De longe a cabana é apenas uma fogueira. A luz que encerra é tão forte que passa através das tábuas carcomidas como se elas fossem transparentes e inunda a floresta de um raro vermelho azulado. Os ramos das árvores debruçam-se na sua direcção para sugá-la e um arrepio de expectativa perpassa no ar parado. A noite prolonga-se infinitamente até que a porta da cabana se abre e um estranho ser surge no limiar.

Impossível distinguir se se trata de um homem ou de uma mulher porque a sua face tem a pureza dos anjos e o fluido sobrenatural que dele se desprende desfaz a ideia de sexo. Vem vestido de claridade mas talvez sob ela uma túnica branca, imponderável, se lhe cole ao corpo sem medida.

É dele que irradia a luz onde se dilui a sua verdadeira essência. Só o rosto nítido e belo sobressai sem perder cor ou contornos, sobrancelhas desenhando um arco acentuado de espanto como se viesse de ver coisas inconcebíveis e lhe estivessem reservadas coisas inconcebíveis, olhos do tom das alvoradas, das estrelas, das paisagens lunares, do vago e do profundo.

Detém-se no limiar cego pelo elemento que é ele e já não é ele. Depois, avança devagar, num deslizar de ave junto ao solo.

O ser — Que estranho mundo, e que trevas rasgadas de claridade! (à medida que volta a cabeça para olhar em redor a luz emitida pelos próprios olhos vai tremulando no caminho) Ah, já sei... (tenta os primeiros passos e reconhece que se trata de um jogo ilusório) deve ser um arco-íris... Minha alma tão cheia de pressentimentos, de imagens e de confusão, porque me deixas assim, ansioso e indeciso? É o passado? É o futuro? Caminho entre dois países? Que é da estrada?

Afasta-se mais da cabana a qual toma gradualmente a sua verdadeira forma de velha e abandonada cabana de floresta. Detém-se em frente de uma árvore cujas folhas rubras se inclinam sobre ele quase a afagar-lhe os cabelos doirados.

— Infeliz criatura de tantos braços, porque te encontras assim, presa à terra? Liberta-te e vem comigo. Eu sou estrangeiro e talvez tu possas ensinar-me um caminho. Iríamos juntos até o fim das trevas. Mas quê? Não respondes? Fala, fala, fala... Que mundo silencioso! Começa a dominar-me a ânsia de me afastar, mas não posso! Julgo-me leve como a aragem, julgo que vou mergulhar no espaço à procura. Não sei muito bem o que procuro. Esqueci alguma coisa que é o meu desejo sem expressão que será sempre a expressão inatingível do meu desejo.

Naquele momento, a avidez do seu olhar muda-se em angústia milenária. Inconsciente arranca uma folha da árvore que continua incendiada pela luz que dimana.

— Gemeste... Perdoa-me. Compreendo o mistério dos teus braços, pobre prisioneira! Eles são a tua voz sem altura, cada um deles é um grito de súplica ao Senhor (lentamente passa as mãos de leve pela fronte). O Senhor... o Senhor... Não tornarei a fazê-lo, sossega.

Continua pela floresta dos medos e das sombras. Os seus passos que mal afloravam o solo contactam com ele mais demoradamente. A névoa azulada que adoçava a fogueira do seu corpo começa a diluir-se. Só o vermelho púrpura per-

siste, sem lhe anular a esbelteza de palmeira. Pára estonteado, a espaços. Do silêncio de pedra principiam a destacar-se sons vagos que por fim se prolongam em ritmos inouvidos.

Os raios, menos ardentes, dos seus olhos incidem num veio de água e este transforma-se num veio de pedrarias; no ar, simulam uma chuva de astros, nas árvores, misteriosas gotas de orvalho.

— Esta floresta que me parecia uma expiação, encerra prodígios inacreditáveis. Como hei-de explorá-la? Por onde deverei principiar? Pelo risco de pedrarias, pela chuva de astros, pelos cabelos das criaturas silenciosas? Tenho medo que seja um sonho e que tudo se desfaça. (Prossegue anelante) Que é isto? Oiço chorar, há, pois, quem chore aqui, indiferente a tamanha tentação?

O seu agudo olhar luminoso passa através das árvores, penetra nas moitas espessas. O cordeiro branco vai balindo doridamente.

— Só de te ouvir parte-se-me o coração. Donde vieste? Tão branco lembras um pedaço vivo de nuvem, daquelas nuvens em que eu às vezes me embrulhava sobre os montes. Vou levar-te comigo, vou sarar-te no calor do meu peito.

Toma o cordeiro nos braços e aconchega-o a si.

— Doce sensação! os meus braços eram longos como raios, sentia que podia distendê-los e envolver o mundo, mas eram, frios e finos como o ar ou como a água. Não sabia que podia dobrá-los e abraçar. E este clarão que ao meu redor havia parece estar passando para dentro de mim... Há veios de fogo no meu corpo... Meu Deus, e se as pessoas ardem na fogueira que ateaste fora delas e nelas vai esconder-se?

Amanhece. Uma claridade aberta no fundo do arvoredo mata o rubro fantástico que incendeia a floresta.

O velho surge de qualquer lado, dentre as árvores. Veste de estamenha e tem longos cabelos brancos e longas barbas brancas. O seu rosto exprime fadiga e sofrimento.

O moço, deslumbrado, não o enxerga.

Velho — Bom moço, sou velho e doente. Perdi-me nesta floresta maldita e não encontro estrada ou atalho por onde me dirija à cidade.

O moço estaca. À medida que desaparece a auréola que o cerca, sobressai a túnica branca que veste. Um momento indeciso, encaminha-se radiante para o velho.

Moço — Gostaria de ter os braços livres para te abraçar. Serás tu o pai, o amigo, que vem ao meu encontro? Também eu estou perdido nesta floresta, mas não tenho medo da floresta. Ao contrário do que depreendo das tuas palavras, ela revela-se-me em encantos e promessas. Vês este cordeiro?

Velho — Vejo. Vi-o antes de ti.

Moço — É o primeiro ser que aconchego ao meu peito desde que vim. E mais doce...

Velho — Hem?

Moço — Nada... Não me lembro. À vezes abrasa-me uma sede de recordar, mas não sou capaz. Responde, porém, à pergunta que primeiro te fiz. És o pai, o amigo? Vou amar-te com certeza.

O velho sorri enigmàticamente.

Velho — Modera o teu entusiasmo, moço. Decerto desejo o teu bem, hás-de

reconhecê-lo um dia, mas daí até esse exagero com que falas, vai uma distância infinita. A distância que existe entre os homens na terra.

Moço — Não importa. De qualquer maneira o meu coração transborda de amor. Iremos juntos à procura da cidade. Que há na cidade?

Velho — Homens. Homens como eu e como tu, hipocrisia, paixões...

Moço — Não compreendo.

Velho — Hás-de compreender. Iremos juntos, pois. Serei o teu guia e o teu conselheiro. Os meus cabelos brancos impõem respeito e tu não passas de uma criança.

Os pés do moço marcam o seu lugar na terra. Extasiado, mal repara que apesar de se dizer velho e enfermo, o companheiro avança quase mais rápido do que ele, com uma leveza de duende. Os seus olhos negros, iguais à treva do começo movem-se assustadoramente para todos os lados e de vez em quando espreita atrás de uma ou outra árvore.

Moço — Que tens?

Velho — Medo do Medo que habita na floresta. Albergam-se aqui ladrões e assassinos para não falar dos maus espíritos que se embrulham nas sombras e nos atraem para os abismos.

Moço — Não nos fariam mal. Ninguém nos fará mal.

Velho — Demasiada confiança significa imprudência, moço. Em cada flor pode morar o perigo. Não vês, não vês uma serpente pronta a lançar-se sobre nós, aí nessa árvore? Foge...

Moço — Não me puxes assim o braço. Magoaste-me, bom velho. Compreendo os teus receios mas não vejo a serpente. Só oiço o cantar dos pássaros da manhã, o cantar das fontes, e uma luz ao longe (com tristeza): que seria feito da luz que eu tinha comigo? Esta, vem de longe... Apesar disso, é quase divina...

Velho — A madrugada?

Moço — Sim.

Velho — Quando tiveres vivido mais madrugadas do que cabelos da tua cabeça, talvez te impressionem menos.

Moço — Bom velho...

Velho — Que é?

Moço — A tua voz... eu já ouvi a tua voz. (Estremece assustado e encara o velho cujo fulgor do olhar logo se vela de melancolia).

Velho — Estás enganado. Eu nunca te vi, moço. Espera, uma víbora junto dos teus pés. Vai morder-te...

Moço — Deliras.

Velho — Esmaga-a, esmaga-a.

Inconscientemente o moço começa a pisar, primeiro indeciso, aumentando de agilidade e de força à medida que prossegue. É quase um rodopio diabólico que o deixa espantado e ofegante.

O velho respira contentamento. Um rápido clarão acobreado ensanguenta-lhe a cabeleira.

Velho — Isso, assim. Verás que aprendes depressa.

Moço — Estou cansado. Vou beber no regato.

Velho — Não vás. O regato está empeçonhado. Eu tenho aqui de outra água no meu bornal. Toma, bebe, eu sou teu amigo, bebe.

Para beber, o moço poisa no chão o cordeiro que o olha doridamente. Depois estende-se sobre a relva, debaixo de uma enorme árvore florida de branco.

Moço — Tenho sono. Como é belo este céu, esta claridade, como a terra é bela!

Velho — Dorme, sim. Eu olho por ti e pelo teu cordeiro. Para mim, as vigílias eternas.

Quando o moço acordou, o sol ia alto no horizonte. Os seus dardos de fogo trespassavam-no. Uma música de clarim rasgava a atmosfera. Ergueu-se espantado. Aos poucos vinha-lhe a lembrança do que acontecera.

Moço — O velho, onde está ele? E o cordeiro? (O fulgor dos seus belos olhos perdia-se na fogueira do sol e não lhe permitia trespassar todas as coisas ao redor. Tinha que correr e esforçar-se para as alcançar. Não havia vestígios de velho nem de cordeiro. Uma fúria apossou-se dele e alterou-lhe os traços puros). Maldito, maldito velho! ladrão, impostor, hipócrita! Hei-de matá-lo onde quer que o encontre, hei-de matá-lo!

Sob as trepadeiras, as paredes das casas parecem feitas de flores. Elas debruçam-se sobre os muros e sobre os gradeamentos, tremulam nas acácias e nas olaias, no sabugueiro casto, juncam o solo. As ruas da cidade repousam na atmosfera rescendente. A terra reflecte transparências de firmamento que a beija amorosamente na tarde em festa.

O homem caminha apressado. Leva rico fato de gala, gibão da cor do céu e chapéu emplumado. A canção que vai cantando tem na sua boca um sabor triunfante de desafio à Vida:

Ai, doce esperança, na aragem
vinda dos longes sorrir
à perfumada miragem
da rosa que vai abrir.
Ai, céu da minha ventura
em alto azul a florir.

De repente o velho surge-lhe pela frente a barrar-lhe o caminho. O homem estaca contrariado.

Homem — Some-te do meu caminho, velho. Não venhas ensombrar-me o dia de hoje: E muita sorte tens em não te matar como a mim próprio prometera. Vou-me casar. Não ouves os sinos? Afasta-te. Já vou atrasado.

Velho — Modera-te, homem. Não me afastarei de ti. Prometi visitar-te em todos os momentos solenes da tua vida, aconselhar-te com a minha experiência. Não te arrependerás.

Homem — Não quero ouvir-te. Vai...

Velho — É hoje então a tua boda? E não me convidavas para a festa, ingrato?

Homem — Não te devo nada, nada nos liga, senão que me roubaste um cordeiro.

Velho — Orgulho-me de ti, filho. És dissimulado e sabes duvidar. Nada?

Homem — Escuta, velho. Há um imperativo superior a mim próprio que me obriga a ser sincero para contigo. Nunca mais esqueci o que me disseste na madru-

gada em que procurava a entrada da Vida. A água que me deste a beber emprestou-me lentes para observar o mundo que desconhecia. Quando acordei era outro. Reparei nos homens com atenção e constatei os seus erros e falsidades. Apesar disso a chama que trazia comigo ainda me abrasa.

A expressão maligna do velho anima-se de um sopro de mocidade eterna.

Velho — Deixemos isso. O passado só serve para construir o presente. Vejo-te tão radiante que sou forçado a acreditar que a fortuna te sorri na pessoa da tua noiva. Fala-me dela.

Homem — Não me obrigues a perder tempo. Só te direi que ela é mais bela do que a Sulamita. Conheci-a um dia que voltei à floresta da infância e a vi surgir do regato envolta na pureza das águas. Mesmo arrastando farrapos parece uma rainha.

Velho — Quem pensa em farrapos? Não vais então possuir riqueza com que possas dominar os homens, não tens ambições nem orgulho? Queres ser esmagado, espezinhado por eles?

. Uma criança aproxima-se, olhos de Dor no rosto emaciado.

Criança — Uma esmolinha, meu lindo senhor.

O homem depõe uma moeda de oiro na mão da pobre.

Criança — Seja pela sua felicidade.

Homem — Não acredito na lamúria nem nos seus votos. Mas são-me indiferentes as mentiras dos outros desde que fique bem com a minha consciência.

Velho — Gosto de te ouvir. A desconfiança é mãe da sabedoria. Desconfia, desconfia sempre, meu filho. Da mulher, do amigo, do próprio Sol, da existência de Deus...

Homem — Cala-te. Não me prendas mais com as tuas ignominiosas palavras. De facto, as criaturas não me merecem crédito. Isso não impede, porém, de estimar os meus semelhantes e de adorar o Criador. Com a minha Amada construirei um mundo à parte. Que importa seja pobre? Trabalharei. Lançarei entre os homens a semente do Amor e da Caridade, arrancá-los-ei à mesquinhez das suas existências, para as esferas mais elevadas. A flor do meu pensamento perfumará outros pensamentos. Tenho-o profundado desde que o homem começou a conhecer a enredada paisagem da sua alma.

Velho — Louco, mil vezes louco! Rir-se-ão de ti. Por menos foi Cristo crucificado. Se não acreditas nos homens porque teimas em amá-los? Que cada um se salve e se ame a si próprio.

Homem — Cala-te! Desaparece da minha vista. Porque não te esmago eu, como à víbora? Envenenas todos os meus instantes de fé. Quero repulsar-te, quero triunfar de mim. A tua voz... antes de ti, já ouvi a tua voz insidiosa. Se eu me lembrasse talvez conseguisse compreender a tua figura hedionda e estrangular-te.

Velho — Sempre teimas em casar?

Sem dar por isso o homem vai caminhando ao lado do velho. A cidade fica para trás e alcançam os campos ridentes sob o céu de primavera imperceptìvelmente mais pálido. O homem olha atónito à sua volta.

Homem — Como foi isto, velho. Como vim aqui parar? Voltemos para trás, depressa. Mas morro de sede... está ali uma ribeira...

Velho — Não bebas da ribeira, pode fazer-te mal. Eu tenho sempre comigo, desta água. Bebe...

O homem bebe de um trago e fica mais calmo. Encara o velho e analisa-o detidamente.

Homem — É curioso. Estás sempre na mesma. Não envelheces.

Velho — Nunca. A minha mocidade perde-se na origem do mundo. Se tu quisesses...

Homem — Agora só quero dormir.

Velho — Dorme aqui, na margem da ribeira. Far-te-á bem.

Homem, como ausente. — Parece que oiço sinos. Que será? (Deita-se sobre a relva, à sombra de um chorão que estende os seus braços à água transparente) Que serenidade! Lembro-me... (Rápido como um clarão os seus traços reflectem a pureza angelical. Não é homem nem mulher).

Quando o homem abriu os olhos a tarde declinava. As sombras recolhiam à paz do arvoredo e à frescura da água. O homem olhou espantado à sua volta. Por fim, fixou a corrente, desvairado.

Homem — Que vejo? Um corpo boiando... É ela, a minha amada, a mais bela do que a Sulamita, a que emergiu da pureza das águas, a dos seios como dois cabritinhos gémeos, jardim fechado, irmã, minha noiva, fonte selada... Fui eu que a matei, fui eu que matei o meu amor... o Amor... (Cai a soluçar abraçado à terra).

O velho está oculto em qualquer parte. Mas a sua voz ouve-se distintamente, insinuando, insinuando...

Velho — É natural que deplores isto, mas que culpa tiveste? Eu não te dizia que vives num mundo de loucos e mentirosos? O que matou a tua amada foi a vaidade. Se fora amor ela teria esperado eternamente. Encontrarás outras mulheres mais belas que te trarão honrarias e poder, encontrarás sinuosidades e abismos fascinantes. Não sejas cobarde, meu filho, quebra todas as algemas. Mata o coração, mata o coração...

Pesados reposteiros de veludo negro cobrem as portas da ampla sala onde o velho passeia infatigàvelmente. Os seus passos ressoam no lajedo e reboam no pesado silêncio acaçapado sobre o palácio — uma mole monstruosa na massa informe da noite densa. De vez em quando o velho detém-se em frente de uma ave empalhada sobre uma das altas colunas de pedra, de uma armadura, das armas que ornamentam as paredes, ou ainda corre até à janela.

Tanto o interior como o exterior são igualmente solenes e sombrios.

Fora é a floresta medonha e parada. No céu não brilha uma estrela. Não corre aragem, não pia uma coruja.

O velho passa a mão pela fronte rugosa como casca de árvore a prolongar-se no crânio calvo de bébé. As sobrancelhas descaem-lhe sobre os olhos sem brilho, meio fechados.

Velho — Que frio! Às vezes tenho a impressão que o meu coração se transformou numa pedra e admiro-me como continuo a viver (Ergue a custo as mãos mirradas onde as veias têm a cor esverdeada das podridões). Quase me esqueço que outrora corria fogo nas minhas veias, um fogo acariciador, benéfico...

Volta a passear.

Velho — Que noite sem fim! Parece que o dia nunca mais volta! Nem mesmo entre muros de aço me sinto protegido. Quando se possui tamanha riqueza todas as cautelas são poucas. No parente, no amigo, no criado, pode albergar-se o ladrão, ou o assassino. Ah, mas esta solidão é horrível! Ainda se amanhecesse...

Extenuado, senta-se num cadeirão e à luz débil que ilumina a casa lembra um boneco de cera, baço e lívido, no seu fato de veludo preto com punhos brancos.

Velho — Se eu pudesse passar pelo sono! Mas tenho medo, medo dos homens e dos fantasmas. Desde que deixei de amar, de acreditar, de sofrer, amontoei os tesouros que hoje enchem estas salas. E agora quer queira ou não, sou obrigado a guardá-los. Estão ligados a mim e eu a eles. Às vezes, porém, estou tão cansado, tão cansado, que já não consigo coordenar as ideias. Ainda se eu dormisse um pouco!

Fecha os olhos e um leve rubor anima-lhe a face pálida. A respiração acalma, quase admite um ritmo regular. A sua tranquilidade é momentânea. Tristemente ergue as pálpebras lentas que em vão tentam um arco de espanto.

Velho — Maldito velho! Se não fora ele, eu não estaria aqui, prisioneiro de mim. Se não me tem aparecido no alvorecer da estrada da vida... Antes ser devorado pela serpente, mordido pela víbora... Maldito velho, maldito... Porque lhe dei ouvidos? Se eu pudesse voltar atrás, à ingenuidade do princípio, ao Amor imenso e alado...

Sem que um reposteiro se desloque, ou a janela se abra, o velho de cabelos brancos mostrou-se inesperadamente. Sem cerimónia arrastou uma cadeira e sentou-se em frente do primeiro velho atónito.

Segundo velho — Ora vamos lá conversar como camaradas e amigos. A eterna contradição dos homens! Maldizes-me e prestas-me atenção. Se voltasses à infância do pensamento...

Primeiro velho — Fugiria de ti, como do demo.

Segundo velho — Enganas-te. Ouvir-me-ias novamente.

Primeiro velho — A tua voz... eu conheço a tua voz... Há nela um acento singular, moedor, que vem...

Segundo velho — Donde vem?

Primeiro velho — Não sei. É tudo muito confuso dentro de mim. À medida que os dias passam, fechado neste palácio, ameaçado por tudo e por todos, na vida que vivi misturam-se clarões e paisagens que não vivi. Não sei, não sei nada, cada vez sei menos. Quem me dera ser leve como a aragem, para me soltar daqui sem apreensões! Sinto-me muito velho e cansado e os meus ombros não suportam o fardo de todas as riquezas que acumulei.

Segundo velho — Queres vir comigo até à janela?

Primeiro velho — Trata-se de alguma das tuas imposturas, maldito? Queres aterrorizar-me com a visão da floresta?

Segundo velho — Não, quero que acalmes. És sempre um insatisfeito e um exagerado. Vem.

Aproximam-se da janela. O primeiro velho trémulo e alcachinado. O segundo, direito, rijo, cabelos brancos soltos sobre os ombros — uma velhice eterna. Ao princípio o primeiro velho nada avistou além do negrume denso das árvores. Depois os olhos mortiços começaram a divisar nos longes uma débil claridade que aos poucos se avivava até converter-se numa fogueira imensa. A floresta parecia incendiada.

Coloriu-se também o rosto do primeiro velho que bateu as palmas entusiasmado como uma criança.

Primeiro velho — Que bom! agora já não terei medo. É escusado falares-me de terrores. Daqui tudo posso observar à vontade. A floresta é surpreendente, a

mesma de quando cheguei. Milagre! Vejo tudo tão nítido como naquele instante. (Aponta uma direcção) A cabana?

Segundo velho — Sim. A cabana. É de lá que vem a luz.

Primeiro velho — Apetece-me dormir.

Segundo velho — Dorme. Ainda aí está água que te bastará. Podes ficar com o cantil. Tenho pressa. Vou esperar aqueloutro ao caminho. Dorme, velho, dorme.

MARIA DA GRAÇA AZAMBUJA

PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO

TEMÁTICA EXISTENCIAL

A filosofia, considerada na sua história, é o registo do esforço realizado pelo homem para se compreender a si próprio. Este esforço de compreensão é sempre dependente do grau de clarificação da existência que cada época permite. Como o homem é predominantemente histórico, (ser homem é ter uma história sua e ser capaz de autobiografia), as possibilidades de compreensão de si mesmo estão condicionadas pelo grau já atingido na compreensão dos outros e do mundo circundante, que se lhe revela no tempo. De outra maneira: a compreensão situacional do homem no universo é uma função epocal. A própria revelação do que nele é transcendente, conquanto seja por essência supratemporal, faz-se no tempo, o que não significa dependência causal do tempo, mas sim que o tempo é o meio necessário para essa revelação, do mesmo modo que, não sendo as ideias funções psíquicas, (como pretendia o chamado psicologismo) se revelam e manifestam necessàriamente na consciência.

Do exposto pode concluir-se que há sempre dois elementos fundamentais a considerar: o «conteúdo» e o «acto» pelo qual se apreende o conteúdo. O conteúdo, ainda que de natureza supratemporal, só pode ser posto em evidência pelo acto, que é de essência temporal. Algumas dificuldades históricas da filosofia são provenientes da identificação do conteúdo e do acto pelo qual aquele se atinge, ou, pelo menos, de a ambos se atribuir o mesmo valor. Mas nem sempre é assim e bastará, para o tornar claro, um simples exemplo: a ideia de triângulo é um conteúdo supratemporal que surge na consciência, depois de uma série de actos tendentes à sua descoberta. Apressadamente poder-se-ia concluir (e conclui-se) — identificando o conteúdo triângulo com os actos de natureza psíquica que contribuíram para a sua descoberta — que o triângulo é, como ideia, uma criação da consciência. E teríamos assim a transposição do que transcende a consciência (triângulo) em algo que lhe é imanente (acto psíquico). Em um caso, uma psicologia de base empírica (e errada, porque reduzia a empírico o que não é empírico) se limitasse o seu interesse aos conteúdos como criações da consciência, e em outro caso uma psicologia dinâmica (demasiado dinâmica) se pusesse em relevo o que é essencial ao acto psíquico diluindo os conteúdos.

O mesmo problema surge com a filosofia em geral: identifica-se o conteúdo temá tico da filosofia (mutável na sua importância em cada época) com a actividade perene do filosofar, e supõe-se que, tendo sido tal conteúdo temático característico para determinado tipo de filosofia, o mesmo sistema deveria ser considerado perene e conformador do filosofar das épocas seguintes, ou mesmo de todas as épocas. Trata-se de um erro que julgamos dispensar qualquer exigência de ênfase para se tornar evidente. Não há uma filosofia perene, há sim um perene filosofar. Isto significa que, na luta pela clarificação da existência que pretende a filosofia, o homem é um ser dependente do tempo e capaz de apreender-se em situações necessàriamente irredutíveis. Estas podem ou não visar algo transcendente, todavia sendo a transcendência conformadora da sua própria situação, e sempre típica e epocalmente diferente, forçosamente diverso o transcendente se lhe revelará. Não há uma matemática perene, embora as realidades transcendentes de natureza

ideal que a matemática estuda sejam tão perenes como aquelas para que tende o filosofar.

A filosofia de determinada época tem como antecedente o esforço total do filosofar de todas as épocas anteriores, embora, por vezes, entre um e outro momento, surja uma irredutibilidade de atitudes que só outro momento posterior poderá desvalorizar. É o caso do essencialismo e do existencialismo — do conteúdo e do acto pelo qual ele se atinge. Há irredutibilidade entre estas duas atitudes? Decerto, quando desprendidas do fundamento ôntico que lhes dá validez teórica. Todavia a oposição não tem razão de ser, como a própria obra de Heidegger deixa concluir. Se definirmos a filosofia existencial deste pensador como a busca do «ser do sendo», *(Sein des Seienden)*, é isso claro na própria terminologia. São atitudes que, distintas, aceitaram como base de investigação um dos múltiplos aspectos da realidade, mas uma vez compreendido que ambos os fundamentos ônticos que lhe dão sentido se não excluem, antes se integram, notar-se-á que o vício e a virtude de cada uma dessas atitudes sistemáticas tem como origem uma extensão indevida do só parcialmente válido.

O existencialismo actual é mais um momento digno de registo na compreensão do homem tentada pelo próprio homem, e o que nele vale não é só o que afirma, mas sobretudo a forma de pensamento que põe em jogo e permite situar o homem em nova posição perante si e o mundo. De maneira sucinta e talvez sugestiva, pode dizer-se que o existencialismo (sobretudo em Heidegger) admite como programa na compreensão do homem: — «o homem como medida do próprio homem». Isto é, enquanto na história, em certo momento, se colocou como programa de compreensão «o homem como medida das coisas» e, mais tarde, em outro momento, se apregoou e admitiu o princípio oposto «as coisas como medida do homem», o existencialismo é, em primeiro lugar, a invalidação consciente da extrapolação que «antropomorfiza o universo» e da sua oposta tendência de «universalização do homem». Nem o universo é antropomórfico nem o homem é universal. O esforço de desantropomorfização, na reacção contra a Idade-Média, foi demasiado longe e desantropomorfizou o que, por natureza, é antropomórfico: o homem. E um mínimo de lógica poder-nos-á levar à conclusão de que só o universo é universal e que o resto, mesmo as pretensas ideias universais, tão queridas dos tempos modernos, são apenas casos de maior ou menor generalidade, atributo que pertence essencialmente à esfera do ideal. Em consequência do que deixamos dito, pode pois afirmar-se que o existencialismo, no sentido antropológico da sua investigação, tem como programa «o homem como fim do próprio homem» — (a palavra grega traduzida por medida significa também finalidade).

Posto assim em relevo o programa da filosofia existencial em Heidegger, poderia parecer que a sua intenção levaria ao desinteresse e ao desconhecimento sistemático do que no homem transcende o homem, e que a sua directriz reflexiva seria exclusivamente imanentista. É errónea tal conclusão. A filosofia existencial é uma filosofia transcendental — (e acentuou esta tendência com a aproximação da filosofia de Kant, a cujo estudo Heidegger dedicou um livro) — mas pretende, antes de tudo, estudar as formas pelas quais o transcendente determina a existência do homem enquanto está no mundo. Ainda um símile: enquanto as filosofias de base transcendental—(Kant, por exemplo) — considaravam o homem apenas como meio de apreensão da transcendência, o existencialismo procura estudar o homem enquanto na terra é determinado pelo transcendente. O meio tornou-se fim. Trata-se, portanto, de um tipo de filosofia cuja especulação se dirige em

sentido oposto ao tradicionalmente admitido. Não é o homem fugindo da terra em busca do que ele determina como transcendente, mas sim o homem determinado na sua vida terrena pela transcendência, que constitui o tema central do existencialismo.

Mas, que deve entender-se por transcendência? Também aqui a oposição tradicional deixa de ter sentido. Heidegger define a transcendência como a estrutura fundamental da subjectividade. A intencionalidade dos fenómenos psíquicos é sinal de transcendência, e é esta que fundamenta a diferença entre «ser» e «sendo» e dá ao problema da verdade o duplo sentido — (sempre confundido na filosofia tradicional) — de verdade ontológica e de verdade ôntica. A verdade ontológica é a verdade que a ciência procura e a verdade ôntica a que a metafísica busca. A diferença entre «ser» e «sendo» indica os termos entre os quais se realiza a transcendência como condicionante da existência humana. «Mundo» é, segundo Heidegger, aquilo para que a existência humana «intende» e «estar-no-mundo» seria a transcendência. O mundo, que para Heidegger não é só a natureza ou conjunto dos homens, permite a clarificação da existência humana nas suas relações com o todo. Mas como deve ser o mundo para que a existência possa manifestar-se na correlação «estar-no-mundo»? Existir é preocupar-se, mas não somos nós que nos preocupamos com o mundo, é o mundo que nos preocupa em nós. O sentido desta preocupação é a temporalidade. E esta é o horizonte da existência humana. Existir é, porém, transcendência, como já vimos, e a inadequação radical do «estar-no-mundo», traz ao homem, na sua finitude, inquietação e temor. Não temor perante aspectos particulares do «sendo» — (porque então seria simplesmente medo) — em que o mundo se lhe apresenta, pois a sua inquietação transcende o tempo e é radical.

Que é que leva o homem a este temor sem objecto definido e a esta aspiração constante a sair do tempo e de si mesmo? O Nada. O problema do Nada é um importante problema metafísico para o existencialismo. É mesmo o problema metafísico por excelência. Enquanto na vida corrente, e na ciência, o que preocupa o homem são as diferentes regiões do «sendo», constituintes do universo em que ele vive, o existencialismo levanta o seguinte problema: que é que determina o «sendo» como «sendo»? Deve ser algo que não pertence também às regiões do «sendo», porque então seria apenas objecto entre objectos e sem prioridade de determinação. Deve tratar-se de algo transobjectivo, de algo que transcende a capacidade de objectivação da razão humana. O homem importa-se com a realidade constituinte do mundo, com as possibilidades de afirmação da sua própria vida, com o seu próprio comportamento moral, etc. e «nada» mais. Mas é isto que ele incorpora no «nada» que dá sentido a tudo que ele admite com sentido. Será este «nada» apenas uma palavra ou algo indeterminado e transobjectivo e que, por isso mesmo, é pela ciência desprezado? O nada é inexprimível e contraditório com os métodos lógicos do pensamento, pois sempre que se formula um enunciado sobre o nada ressalta evidente a contradição e a sua própria negação. O nada não pode tornar-se objecto de pensamento, porque é a negação da totalidade do sendo e como esta totalidade é também impensável, Heidegger estabelece entre ambas uma correlação. Mas será o «nada» um produto de negação levado ao limite ou, pelo contrário, a negação é possível porque o «nada» existe? O nada é anterior e fundamento da negação.

Mas como se revela o «nada»? Na medida em que a problematização é busca, e a busca pressupõe aquilo que se procura, parece que o «nada» deveria ser pressen-

tido antes do seu encontro. Ou haverá também uma busca possível do que não existe, uma busca que seja essencialmente busca de «nada»? Abandonemos o plano teórico de compreensão lógica e tentemos apreender o problema de outra maneira. O nada é, para Heidegger, a negação da totalidade do sendo. Mas a totalidade do sendo não pode ser objecto do nosso pensamento essencialmente finito. Há, porém, momentos afectivos de desprendimento radical do que nos é próximo — aborrecimento, melancolia — em que, de certo modo, nos sentimos mergulhados no que se chama totalidade do sendo. Sentimo-nos deliquescentes e totalmente desprendidos do mundo que nos cerca. E, nesta situação, surge também um certo temor de qualquer coisa que não sabemos o que seja. Kierkegaard exprime-o da seguinte maneira: «se o homem fosse um animal ou um anjo, não sentiria nunca este sentimento de temor. Mas como é uma síntese de ambos, pode senti-lo tanto mais intensa e profundamente quanto mais humano é». Este temor de «estar-no-mundo» é para o homem, quando atónito pressente a sua trágica situação, limitada pelo tempo: estar uma vez e apenas uma só vez na terra e de assim ser irrevogàvelmente, motiva o desespero da finitude, da melancolia e do aborrecimento. E se alguém o interroga nesses momentos de desenraizamento sobre a origem do seu estado, apenas terá como resposta: «*não é nada*».

Nesta espécie de temor revela-se o «nada». E é o homem mais profundamente humano, o homem consciente da responsabilidade da passagem pela terra, quem mais vezes e mais intensamente o sente. O outro está na terra para dominar, para vencer, e quase nunca se convence que a sua vitória, quando a consegue, é uma pavorosa derrota. O temor, neste sentido, é a atmosfera temporal do homem verdadeiramente humano. Enquanto a vida se projecta no futuro, se aventura e corre o risco de se aniquilar; enquanto a psique procura ancorar-se no presente e garantir-lhe seguro lugar de fixação que a vida, porém, sempre despreza e lhe deixa apenas memória, o espírito inquieta-se e procura no passado melhor fundamento para o seu equilíbrio. O tempo nas suas três dimensões dispersa o homem e ele sofre o temor de não ter tempo. São três forças que o animam e desanimam e inquietam. E é na preocupação que tudo isto lhe causa e no temor da sua insegurança que o «nada» se revela. O «nada» transcende, pois, as possibilidades racionais do homem, porque não pertence à esfera do pensamento lógico, e revela-se no temor não como «sendo», ou idêntico aos outros aspectos conformadores da realidade. Diz Heidegger: «na noite clara do «nada» revelado pelo temor, mostra-se na sua originalidade o «sendo» como tal, isto é, que o «sendo» é apenas «sendo» e não «nada». É o «nada» que nos revela a existência como ontològicamente diferente do «sendo», e nos indica o sentido da existência. É nas relações, pelas quais a existência predomina sobre os diferentes sectores da realidade, que se insere o problema da transcendência. E Heidegger conclui: «sem a revelação original do «nada» nem é possível sermos nós próprios, nem é possível a liberdade».

Do que já foi dito, pode concluir-se que o «nada» nem é objecto de pensamento, nem «sendo», mas, como determinativo do «sendo» enquanto «sendo», se identifica com o ser. Ou, na linguagem de Hegel: «o puro Ser e o puro Nada são o mesmo». Uma dificuldade surge: se a existência paira no nada e se a revelação do «nada» é rara, como admitir a existência continuada, a duração, garantida apenas pela revelação rara do nada? O homem é finito e o seu horizonte, como tal, é igualmente limitado. O temor, claramente ou não, é permanente na sua existência e o nada que o rodeia mostra-se

no «instante». O instante, porém, não é uma partícula mínima do tempo — (seria então momento) — mas algo supratemporal e que, em linguagem metafórica, se poderia expressar da seguinte maneira: sempre que o homem se encontra a si próprio, sempre que na sua vida algo se lhe revela e permite encontrar-se e melhor conhecer-se, sempre que pela emoção ou pelo pensamento o homem se aprofunda intimamente, e atinge seguro indício de contacto consigo mesmo, sempre que tal sucede, tal acto é o que, desde Kierkegaard, se chama «instante». Ou, em resumo, instante é a manifestação de algo supratemporal no tempo. Instante é a expressão metafísica do meio de que o «nada» se serve para mostrar o homem ao homem. Heidegger afirma: «o homem é no universo o mantenedor do nada».

Para muitos parecerá estranha esta forma de tratar problemas, chamando para o campo da especulação noções que se afiguravam indignas de tratamento filosófico. No entanto, o existencialismo tem antecedentes históricos, embora só a época actual permitisse a sistematização dos seus pontos de vista. Sob certo aspecto, trata-se da mais expressiva problemática da nossa época, e de uma posição heterodoxa relativamente às tradições intelectuais do ocidente. Santo Agostinho, Pascal, Kierkegaard, Dostoiewsky, Nietzsche e Unamuno, podem ser considerados precursores do existencialismo Como é sabido, tal tendência valeu muitas vezes como antifilosófica, simplesmente porque quebrava os quadros intelectualistas da especulação ocidental. Da filosofia existencial de Heidegger aproximam-se muitas vezes as atitudes de Kierkegaard e de Nietzsche. Ambos estes pensadores deixaram fortes testemunhos do seu existencialismo, mas, enquanto Kierkegaard empresta ao seu pensamento uma intenção profundamente religiosa, e Nietzsche ataca os fundamentos religiosos da especulação europeia, há em Heidegger, como convém à coerência do seu método, isenção completa das duas atitudes opostas, consideradas extrapolações «para mais» ou «para menos». O que Heidegger pretende com a sua obra, até agora incompleta, é tratar o problema da existência, como Kant tratou o problema da razão. A sua especulação, como ele próprio confessou, tende para uma «crítica da existência pura», e daí o lugar central e a importância estranha que nesta filosofia têm certas noções que não gozavam ainda de relevo na tradição filosófica do ocidente, sempre dominado, mais ou menos, por interesses evidentes de intelectualismo.

DELFIM SANTOS

PROBLEMAS DE ESTÉTICA LITERÁRIA

II — CRIAÇÃO NACIONAL E COMUNICABILIDADE UNIVERSAL DA OBRA DE ARTE

É mais aparente do que real a limitação imposta à comunicabilidade da obra literária pelo emprego de uma linguagem nacional, como única e verdadeira matéria artística com que pode ser criada.

Quantas vezes, porém, a imagem opressiva dessa limitação não terá sido causa de dúvidas quanto à perdurabilidade da obra literária, e motivo do final desalento de alguns criadores. As línguas evoluem, modificam-se e morrem, e com elas uma soma enorme de obras, em que houve, um momento, a presença da suprema criação humana, ficam mortas. As línguas são diversas e intraduzíveis e as fronteiras linguísticas são uma invencível prisão para o espírito. Nem perduráveis nem extensa e universalmente comunicáveis as obras de arte que têm por matéria a linguagem.

Assim raciocinam e dizem muitos que, pondo toda a sua vida numa obra de arte literária, desejam naturalmente, que ela possa vir a ser revivida pelo homem de qualquer país e de qualquer tempo que poderia ser o seu desconhecido, e melhor, leitor.

E o desalento e o abandono de trabalho de criação podem surgir por se ter considerado com erro, total, o problema da limitação nacional (no tempo e no espaço) de qualquer obra de arte.

Se a invencível força íntima dos génios nem a essa visão (errada) da «inutilidade do seu esforço» poderá submeter-se, nem por isso a sua obra deixará de ter sido feita com uma inútil amargura, que lhe pode ser, mesmo, prejudicial.

A amargura do artista da linguagem é esta e, afinal, filha de um erro.

Mesmo o escritor mais consciente das qualidades, superiores aos de outra qualquer, da matéria artística com que trabalha, e do valor, supremo, da linguagem como expressão do homem, terá, um momento, invejado os artistas que empregam um meio de expressão aparentemente sem fronteiras — o plástico ou o musical.

E quantas vezes essa amargura ou um desejo de vasta audição e «universal» glória, levaram escritores a fugirem ao dever, e benefício altíssimo e profundo, de criarem a sua obra com a *linguagem nacional*, a linguagem única que podem possuir e viver, aquela em que se formou o seu espírito, aquela em que irrevogàvelmente pensam e sentem.

A linguagem, única, em que se pensa esta é a definição de linguagem *nacional* para cada indivíduo. Porque pode haver casos de nacionalização pela linguagem, autêntica e profunda nacionalização, que faça de um homem de outro país ou, mesmo, de outra e diferente raça, um escritor nacional. Integralmente feitos nacionais-portugueses pela linguagem foram-no os negros Cruz e Sousa e Costa Alegre.

Nacionalizado francês pela linguagem foi o grego Jean Moréas, um dos grandes Poetas da França.

E se não há (ou eu não conheço) um caso de inteira desnacionalização de um autêntico escritor português pela entrega ao pensamento verbal, verdadeiro e profundo, de outra linguagem, muitos e muitos houve que perderam parte do seu va-

lor e andam fora da Literatura, a que pertencem de verdade, por se terem *traduzido* eles mesmos, directamente, e com seu prejuízo, escrevendo em línguas alheias.

Com o prejuízo para a sua obra própria, houve também um grande prejuízo para a Literatura Nacional e um indevido enriquecimento para outras Literaturas e principalmente para a de língua espanhola.

Mas ainda outros prejuízos, não menos graves podem resultar (e têm resultado) da errónea e amarga visão da limitada comunicabilidade da obra literária.

Uns, a quem a absoluta necessidade de um génio poderoso a isso não constrange, e no entanto muito poderiam criar de belo e alto, desistem de se realizar.

Outros lentamente cometerão o pior *suicídio* — o da sua perenidade possível — forçando o natural talento a criar para o agrado do rápido instante em que vivem, por não acreditarem na perpetuidade da obra que tem por matéria a linguagem.

Claro que há outros *suicidas* entre os escritores, por motivos sem esta grandeza, por motivos de vanglória, de interesses materiais, de vaidade satisfeita. Claro e bem exemplificado por tantos *suicidas* que são harmoniosos, consagrados, ou eminentes escritores; *suicidas* pela mais reles maneira, a que nem comporta a dor de morrer fisicamente, mas não será menos a causa da eterna danação das suas almas, que eles traíram.

Estou considerando uma verdadeira amargura do escritor perante a sua ideia (falsa) da limitação nacional (e também, por isso, temporal) da obra de arte literária.

Estou esclarecendo, pela meditação sincera, o problema da comunicabilidade da obra de arte. Estou recusando aparências (que têm sido dominadoras) pela intensa e leal procura de uma realidade.

Porque a aparência é a de uma estreita limitação nacional da comunicabilidade das obras literárias porque elas têm necessàriamente por base uma linguagem nacional. E já mostrei que essa aparência é ilusória.

Necessàriamente nacional não é a comunicabilidade mas a criação da obra literária. E é mais natural a comunicabilidade da obra literária de uma linguagem aos que nacionalmente a possuem, mas de verdade e com profundeza a possuem. E só então directa e sem a *tradução*, feita pelo próprio ou por intermédio de um *intérprete*.

Mas, pela base essencial e sempre idêntica da *linguagem* como meio de expressão humana, a obra literária é sempre comunicável, com inteireza semelhante à da sua revivescência pelos nacionais e mais de que as das outras formas de arte. Mais, porque a linguagem, expressão humana comum, é uma matéria artística que todos os homens possuem, que pode ser traduzida sem traição, que liga ao criador o que revive a sua obra com uma possibilidade natural de *identificação* que não tem semelhante em nenhuma das outras artes.

Mas a aparência é também, em contrário, a da fácil comunicabilidade das Artes Plásticas e da Música. Aparência igualmente falsa.

Para o compreendermos temos que estabelecer a necessária distinção entre o simples prazer sensorial, o gozo estético meramente *espectacular* e a *comunicabilidade* verdadeira da obra de arte.

É evidente que todas as Artes, mas em graus muito diversos entre si, despertam aquele directo e incitante prazer sensorial, e usam do poder que lhes dá a faculdade de gozo e admiração *espectacular*. Mas não é Arte verdadeira e grande aquela que apenas requeira esse prazer superficial de espectáculo, nem dele sòmente viva. Qualquer *jogo* desperta e alimenta esse gozo espectacular tanto ou mais, (para o grande número, por certo, bem mais) do que a obra de Arte em que

há verdadeira, profunda e real criação humana.

A Arte não é *jogo*. O prazer lúdico é comparticipação directa nessa actividade de *jogo* necessária, sem dúvida, ao homem; e o gozo *espectacular*, é alguma coisa mais íntima já, e sentimento da beleza, vária e por vezes alta, que esse mesmo jogo desperta.

Mas a Arte verdadeira não é jogo e não é sòmente *beleza*, no sentido que vulgarmente se dá a esta palavra.

A Arte é mais do que criação de beleza espectacular, porque é criação humana integral — *Poesia* — que se serve do gozo estético mas o transcende; *Beleza* que revela outra profundidade e muitas vezes só por esta, e como seu reflexo, será forma bela.

Não haverá, talvez, mais intenso prazer lúdico nem espectáculo mais belo do que (para mim pelo menos) é o de uma Corrida de Touros, à portuguesa.

Mas ela é *jogo* e *espectáculo* e nada mais. Não há nela (e o exemplo pode variar-se) nenhuma criação artística que tenha de ser *revivida*, nenhuma verdadeira e profunda obra de Arte criada.

E não é pelo efémero de beleza dos gestos — porque um Bailado Mímico pode ser arte da mais intensa. — É porque eles não têm um fundo de criação humana e valorizá-los e a que tenha de ascender, pela *revivescência*, o gozo estético profundo.

Este mesmo exemplo dos Bailados poderá servir para melhor se compreenderem as diferenças, de grau ascendente, entre prazer lúdico, gozo espectacular e verdadeiro e profundo gozo estético.

A dança pode, sempre, ser actividade lúdica, muitas vezes será gozo espectacular. Só, porém, será verdadeira Arte servindo uma criação artística pela sua *mímica* e a beleza dos agrupamentos de figuras ou a graça e valor simbólico dos seus gestos.

Nestas artes de revelação espectacular a verdadeira criação artística é outra, e anterior, e que elas, apenas, servem. No Teatro a criação de arte profunda, interior, e eterna, é a da obra de Literatura Dramática que a representação serve (ou deve servir, e, tantas vezes, trai) mas sem a qual não existira mais do que espectáculo.

Na Música e nos Bailados, como no Teatro Musical ou Declamado é precisamente esse esforço de *revivescência*, por meio da interpretação, da obra inicial e profunda, o que fez a sua particular e alta beleza. É essa revivescência, esse serviço prestado à integral comunicabilidade da obra de arte anterior, em que ele se funda, que faz do Teatro e da representação teatral, quando procura e serve o seu alto fim, uma verdadeira *arte*.

Mas não é no seu encanto espectacular (às vezes, bem ao contrário) que está a sua razão de ser artística. É no seu valor como interpretação da obra de arte, da obra literária ou musical, ou, mais pròpriamente, da *obra dramática* que é, já por si, em potencial, tudo que se revelará no espectáculo e muito mais também.

A interpretação pode ser, ou não, útil à *revivescência* da obra dramática mas só se justifica por ela, e para ela deve existir.

E volvemos, com esta observação do valor do espectáculo como simples (mas alto) meio de *revivescência* da obra de Arte a considerar o que importa à sua comunicabilidade verdadeira, ao gozo estético mais profundo, ao verdadeiro gozo estético que é o *reviver* da obra de arte pela *identificação* com a acto criador e o génio que nele se exprimiu.

Perante e obra de Arte, pode partir-se do prazer espectacular mas para atingir outro fim, porque ela será *comunicada* com inteireza ao que a *revive*, e ao seu acto criador.

Por isto mesmo, não é a fácil transmissão de um prazer espectacular o que constitui a comunicabilidade verdadeira

da obra de Arte. Pode mesmo haver uma natural oposição entre estes dois fenómenos psíquicos: o de transmissão (fácil e quase imediata) do prazer espectacular e o da *revivescência* e integral compreensão da obra de Arte, com a exaltante *identificação* de quem a revive com o seu criador.

É o que acontece com a Arte, verdadeira e profunda, que é a Arquitectura.

Uma verdadeira obra arquitectónica (e são bem raras, infelizmente) é talvez, de todas as obras de Arte a que, pelo espectáculo permanente e belo, da sua presença, será admirada mais naturalmente e pelo maior número.

E no entanto, de nenhuma obra de Arte será mais rara a *revivescência* integral do seu significado e beleza íntima, de nenhuma, de certeza, mais difícil a *identificação* com o seu acto criador e o génio do Arquitecto que nele se exprimiu e as intenções e a beleza moral e espiritual duma Época que ele assim interpretou e ofereceu, em fixo e duradouro *espectáculo*, a todos os homens. Difícil até pela soma de saber e a perfeita compreensão histórica que exige.

Porque a obra de arte verdadeira criada pelo Arquitecto é, mais que nenhuma outra, a obra de uma *época* e a obra de uma *Nação* também a sua comunicabilidade verdadeira está limitada pelo nacional. Poderemos dizer, mesmo, que, embora haja mais fácil e universal transmissão de um gozo espectacular pela Arquitectura, são os limites que restringem a sua comunicabilidade os mais estreitos, e não só nacionais e de época mas até, mesmo, regionais.

Em verdade um edifício não é perfeitamente belo senão na paisagem para que foi criado e em que naturalmente se integra. O que ele exprime do sentimento colectivo de uma Época, só històricamente se revive. O que na Arquitectura foi criado por um génio nacional só para ele tem um significado perfeito.

Inúmeros são os exemplos da *incomunicabilidade* de uma forma da arte arquitectónica, durante épocas inteiras e de país para país.

A admirável beleza das grandes obras arquitectónicas religiosas do *Românico* e do *Gótico* foi, durante séculos, desprezada e tida por bárbara, e «embelezados», ou seja, traídos e conspurcados, se não abandonados em ruínas, os seus maravilhosos edifícios. O mesmo desprezo e impiedade haviam antes destruído ou disfarçado as maravilhas da arquitectura Grega e Romana.

E a nossa *época*, que se julga capaz de tudo compreender e admirar tem outras incompreensões outras recusas à comunicabilidade e ao gozo estético com obras de Arquitectura. Diante dos nossos olhos mesmo, e com inconsciência de quase todos (e, por vezes, quem sabe, de todos e só no futuro, distante, reconhecível) continuam a desprezar-se, a aviltar-se e destruir-se obras de Arquitectura, as mais belas ou significativas.

Não são menos apertados os limites impostos pela natureza, necessàriamente *nacional* da obra de arte arquitectónica. Mesmo compreendendo e respeitando (o que tem o trágico desmentido dos bombardeamentos dos mais belos edifícios) podem sentir-se incompatibilidades com certas formas de arte arquitectónica. Nenhum de nós terá deixado de as sentir.

A limitação nacional à comunicabilidade verdadeira da obra de arte não é menor para a Pintura, a Escultura ou a Música. Vencível por um acto de cultura e de compreensão que exige um conhecimento e um saber. Vencível, e então fonte da mais intensa vida estética, mas através de um espírito nacional que compreende, absorve, traduz e, então, pode *reviver* o que é belo, embora de outra cultura, de outro espírito e de outra Nação.

Algumas incompatibilidades serão invencíveis, ou por tal forma duradouras que podem servir de exemplo.

Não o é, bem claro, o da quase geral e persistente recusa a *sentir* a grande e funda beleza da Arte Bizantina?

Outro exemplo não será o facto de se não saber, em França, admirar e sentir a tão particular, tão nacional, mas por isso mesmo tão bela, pintura Inglesa, quanto ela o merece? Em particular as obras da Escola Prerafaelita — um dos grandes momentos da Pintura Universal — são recusadas como autêntica pintura pelo *nacionalismo* e *tecnicismo* dos Franceses. E, por eles «ensinados», também outros (e quantos entre nós?) conservam a venda nos olhos que impede a comunicabilidade daquelas extraordinárias obras de arte, tão humanas e altas e dignas de íntegra revivescência.

Porque a época daquela pintura prerafaelita passou?

As grandes obras de arte é que nunca passam, ou, então, não haveria a verdadeira comunicabilidade para nenhuma delas. Poucas escolas picturais terão tido mais possibilidade natural de desenvolvimento do que essa. Mas uma contrária moda, filha de outra evolução e espírito nacionais, ou talvez (e muito pior) de uma decadência, impôs-se no próprio País, não decadente, onde essa pintura foi criada com o seu melhor espírito nacional, rompeu a evolução e fez se desprezassem as obras que ela produzira.

Porque toda a obra de arte é de criação nacional. O homem só cria nacionalmente e tanto mais nacionalmente quanto maior for o seu génio e mais pessoal o seu carácter.

Isto mesmo impõe uma limitação nacional à comunicabilidade verdadeira de toda a obra de Arte. A admiração estética, e a forma, mais profunda e inteira, de revivescência da obra de arte dependem do carácter nacional da pessoa a quem ela é transmitida.

Eu sei que, como última objecção, se me apresentará o que se chama o *amor do exotismo*. Mas que é ele, afinal, mais do que uma imperfeita compreensão da obra de arte?

Se esta, literária ou plástica ou musical, é verdadeiramente compreendida, ìntimamente sentida, susceptível de revivescência, deixou necessàriamente de ser, para quem a admira (e só então, em verdade, a sabe admirar) esse *exotismo*. Ela como que se naturaliza, então. Não perde o seu próprio valor nacional mas este revela-se e traduz-se no correspondente gozo estético profundo.

As obras exóticas que só valem por exóticas e por estranhas, insusceptíveis de revivescência, não são obras de Arte. Curiosidades, motivos de espectáculo (ridículo, ou não) para dessorados e decadentes.

O *amor do exótico,* assim limitado, é um sintoma de rebaixamento do gosto e da incapacidade para um gozo estético profundo e sério. É a triste manifestação de uma decadência que, nem por ser alheia, e em absoluto distinta da evolução nacional portuguesa, deixou de causar prejuízos, a muita criação artística nossa, e ao gosto público. A esse *amor do exótico* opõe-se o anseio, admirável, de compreensão do que na obra estranha há de humano, grande também, belo igualmente, e susceptível de ser comunicado. Anseio que exige um esforço da naturalização da obra de arte.

É menor esse esforço conforme esta ou aquela matéria artística?

Não, em verdade, mas conforme a afinidade ou o distanciamento do *nacional* de que resultou a sua criação.

O exemplo é evidente com a música, a arte de mais fácil transmissão quanto ao simples prazer sensorial, e cuja comunicabilidade verdadeira requer, no entanto, uma tão grande cultura prévia do sentimento artístico.

Da Música árabe, hindu ou chinesa, que sabemos, de verdade, e que sentimos realmente? Com que inteireza se nos

comunica o que para os seus nacionais é, ou foi, intensa e alta vibração humana?

Mesmo na Música europeia (e através, quase sempre, de uma *interpretação)* só o repetido e naturalizante esforço de compreensão nos leva à *revivescência* das suas obras e ao gozo estético profundo. O limite nacional não é particular às obras de arte literárias.

Não é sòmente por uma diferença de grau no valor que muitos artistas não logram ver-se admirados, como seria justo, em outras Nações, que não a sua, mesmo que nisto não intervenham sentimentos de errado exclusivismo.

Na Pintura Portuguesa (por exemplo) os casos de Sequeira ou de Columbano carecem de uma justa revisão no julgamento estético internacional. E, mais geralmente, todas as Artes Plásticas Portuguesas: — a tão nacional e tão bela Arquitectura Manuelina, a Escultura, tão continuadamente forte e significativa, a obra dos melhores Pintores.

Isto para não falar de valorização da nossa música que nem nós próprios conhecemos quanto seria justo.

Quanto à Literatura Portuguesa, uma das mais belas do Mundo, não será também apenas o pouco conhecimento da linguagem nacional, fora do *mundo onde se fala português,* não será só esse desconhecimento (que não é fatal, e é censurável, mas de que somos, em parte, culpados) não será o *obstáculo* da linguagem o que não tem permitido a sua justa valorização.

É a sua própria originalidade nacional e o que constitui o seu verdadeiro e profundo valor, que dificulta (desgraçadamente mesmo para pseudo-portugueses) a sua comunicabilidade e justa valorização.

Para qualquer caso particular de um escritor (ou outro qualquer criador de Arte) será sempre a sua originalidade, o seu próprio carácter e valor profundo como *homem nacional,* o que a outros servira de primeiro obstáculo a uma perfeita compreensão.

Concluiremos, pois, pela fatalidade de uma separação entre os homens mesmo naquilo que melhor os deveria unir, por ser a mais alta criação humana — a Arte, e particularmente a Literatura?

A conclusão implícita em todo este ensaio de compreensão das realidades estéticas é exactamente o oposto. O reconhecimento da necessidade de um esforço, prévio, de compreensão de que só nacionalmente é criado, não conduz senão a afirmar que ele, sempre possível, será o meio de conseguir mais funda e verdadeira comunicação.

O que temos de concluir é que a universalização de uma obra de arte (qualquer que ela seja) não se faz sem a compreensão do seu particular carácter nacional.

Os limites nacionais à comunicabilidade verdadeira das obras de Arte, tributo da própria natureza da sua criação, não a tornam impossível. Exigem, sim, que ela seja conseguida por um esforço que é *cultura.* E o homem culto, homem nacional portanto, deve e pode vencer esses limites e ser capaz de reviver, belamente e com inteireza, as grandes obras universais da Arte e da Literatura.

Ser sinceramente nacional leva a ser profunda e verdadeiramente universal.

JOÃO DE CASTRO OSÓRIO

PROBLEMAS DA ARTE PORTUGUESA

ESTILO "MANUELINO", OU ESTILO "OCEÂNICO"?

QUANDO, em 1846, o modesto arqueólogo J. A. Varnhagem, caracterizou o estilo arquitectónico ligado às descobertas marítimas, de «manuelino», cometeu um erro de precisão que os escritores portugueses, na esteira de Alexandre Herculano, ignoraram propositadamente. Desde que este historiador iniciou na revista *Panorama* (Vols. II e III, 1838, 1839), uma intensa propaganda em favor da emancipação de um estilo nacional característico do século XVI, estava criado um sentimento de exaltação nacionalista, pronto a aplaudir a mãos ambas a classificação de uma arquitectura especìficamente portuguesa, entre as demais arquitecturas. Ao pronunciar a palavra «manuelino», e sem o saber, Varnhagem construía o último lance do edifício. Não importava que este último lance fosse imperfeito: importava apenas, por enquanto, completar mais um padrão do génio nacional. Almeida Garrett apanhou o termo «no ar», e logo o usou na sua divisão da arte portuguesa nos períodos «afonsino, joanino, manuelino, pròpriamente português, filipino e moderno». No final do século XIX, Joaquim de Vasconcelos lança o seu grande ataque contra a originalidade do manuelino. Mas o «manuelino» resiste — e triunfa. Mais do que a lógica, pode o hábito e o costume. Manuelino foi em 1846, manuelino iria ficar até aos nossos dias.

Porém a expressão, viciada de origem, estava condenada. Com o decorrer dos anos, e das investigações artísticas, começaram-se a distinguir, dentro do antigo conceito de manuelino, vários grupos, segundo diversas influências. E a primitiva unidade do manuelino, desapareceu por completo. Estudando o problema de perto, nos nossos dias, Reinaldo dos Santos acaba por distinguir (1) entre a arte do reinado de D. Manuel, e o estilo manuelino pròpriamente dito, isto é, a arte original ligada ao ciclo das descobertas, sem reparar que, assim, deturpava o sentido filológico da palavra. Como arte do reinado de D. Manuel não manuelina, isto é, como manuelino não manuelino (!!), Reinaldo dos Santos, cita o Paço de Sintra, de inspiração andaluza; a arte do Norte, de Braga, Caminha, Vila do Conde, Azurara, obra de biscainhos, que teriam trazido para Portugal o plateresco espanhol flamejante; alguns monumentos híbridos, traduzindo várias influências estrangeiras, como por exemplo, Santa Cruz de Coimbra; e por fim, a modalidade mudéjar do manuelino, em que frequentemente domina o arco ultrapassado, de Évora, Alvito, Beja, Sempre Noiva, Água de Peixes, etc.... Como manuelino puro, sem misturas, Reinaldo dos Santos admite apenas um ciclo de dezasseis anos (1500-1516), cujos monumentos mais representativos, são os Jerónimos (Boitaca), a Torre de Belém (Francisco de Arruda), as Capelas Imperfeitas da Batalha (Mateus Fernandes), e a Nave e Casa do Capítulo do Convento de Cristo (Diogo da Arruda).

O que caracteriza este brilhante e limitado período, para Reinaldo dos Santos, é «o sentido das proporções, mais românicas que góticas, e os temas, naturalistas ou evocativos do mar, emblemas régios, torsados e cabos, regresso ao primitivismo

(1) *Panorama*, n.º 38: *O estilo manuelino*.

dos troncos e raízes antes da sua estilização na coluna, etc., etc.. Mais importante, porém, do que a natureza dos temas, é o sentido plástico com que os artistas os interpretaram, concebendo-os em volume, entumescendo-os de uma seiva barroca, modelando-os em formas túrgidas, longe das agudezas do gótico ou dos requintes clássicos da Renascença. Enfim, sob o ponto de vista da filosofia da arte, o manuelino é exemplo de um estilo gerado por uma civilização de expansão — como a helenística ou a romana. Foi por isso naturalista, com ressaibos de exotismo, como era próprio de uma civilização filha de descobertas marítimas».

Semelhante modo de pensar, carece, quanto a nós, de uma revisão. Não nos competirá realizá-la: falta-nos a ciência, e a especialização artística. Não queremos deixar, todavia, de levantar alguns problemas que se nos sugerem.

O primeiro, e o menos importante, diz respeito à própria distinção. Quere-nos parecer que o critério de Reinaldo dos Santos tem como base, a interferência de elementos estrangeiros no manuelino: é porque recebem a interferência directa das artes plateresca ou renascentista, ou ainda mourisca, que certos monumentos fogem ao puro manuelino. Todavia, por outro lado, não se negam às obras do manuelino puro, as influências, também estranhas: orientais e norte-africanas (a Torre de Belém, por exemplo). Como justificar semelhante paradoxo? Cremos que, só distinguindo dois tipos diferentes de influência, passiva e activa. Passiva, quando o influído é penetrado pela personalidade irradiante do influente. Activa, quando é a personalidade do influído, que busca elementos no influente. Este seria o tipo de influência do manuelino puro — a actividade, fornecida pelas descobertas, navegação e exploração de territórios estranhos. Fomos nós, que partimos ao encontro da Índia, do mar, da natureza. E a influência plateresca do manuelino nortenho, seria passiva e portanto, inferior, pois a plateresca teria então atravessado a nossa fronteira pela força própria.

Todavia, influência activa ou passiva, primária ou secundária, é sempre influência. Parece-nos, por consequência, que a caracterização do manuelino puro deveria ser feita com outro sentido. Em vez de investigarmos nos monumentos do tempo de D. Manuel, a presença mais ou menos forte, de elementos estranhos, deveríamos neles investigar a presença, mais ou menos forte de elementos oceânicos, e nacionais, de elementos ligados às descobertas, e à alma portuguesa. Desde que semelhantes virtudes fossem encontradas, não obstante as contribuições estrangeiras, estaríamos diante de um estilo nacional que, melhor do que manuelino, poderia ser chamado oceânico. Desde que semelhantes virtudes não fossem encontradas, não obstante pertencerem ao reinado de D. Manuel, não estaríamos diante do estilo oceânico puro. E o desvio filológico a que nos referimos, desaparece; é possível, já, encontrar no reinado de D. Manuel, obras não oceânicas. É possível já, encontrar, fora do reinado de D. Manuel, formas oceânicas.

Na verdade, não falando já no oceânico posterior a D. Manuel (que seria, segundo a classificação corrente, manuelino posterior a D. Manuel!), apresenta visos de autenticidade, a tese segundo a qual as raízes do «oceânico» são anteriores a D. Manuel, o Venturoso. O túmulo de D. Manuel de Melo, na igreja de Lóios, de Évora, data de 1493 (1), e a igreja de Jesus, em Setúbal (2), estava terminada em 1495. Esta, principalmente, seria, no dizer de Haupt, «o edifício mais antigo do novo estilo». Boitaca teria sido o seu arquitecto, como depois, viria a ser o arquitecto dos Jerónimos.

---

(1) *História del Arte Hispânico*, Tomo II, pág. 543.

(2) Haupt: *A Arquitectura da Renascença em Portugal*.

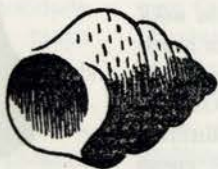
O parentesco entre a igreja de Jesus, e a de Belém seria muito chegado: «Não posso deixar de observar que, comparando as plantas desta igreja e da de Belém, muitos indícios confirmam uma íntima analogia entre ambas. Se imaginarmos a nova capela-mor de Belém substituída por um quadrado com grandes pilares de reforço, como encontrámos em Setúbal, e se pusermos de parte em Belém a nave transversal, e em Setúbal, o último meio-vão das naves, as duas plantas são idênticas como também na posição com o mosteiro. Ao mesmo tempo estas duas igrejas de três naves abobadadas são as únicas no país e, talvez, na península ibérica».

Além destes traços arquitectónicos, o exame sumário de um desenho ou fotografia do interior da igreja de Jesus, imediatamente nos sugere esse ambiente de «gruta marinha» de que fala Reinaldo dos Santos a propósito dos Jerónimos. A decoração é, claro, muito mais simplista. Mas por isso mesmo, vai ao encontro de Élie Lambert, segundo o qual, as origens nacionais da arte manuelina se devem procurar até 1485, em monumentos de carácter não tão exuberantes como os posteriores. Eis ainda mais uma razão, pois, para considerar, pelo menos rudimentar, a designação de «manuelino», para uma arte da qual já se encontrariam manifestações em vida de D. João II.

A denominação do estilo «oceânico», parece-nos incomparàvelmente mais exacta. O que unifica um determinado número de monumentos num determinado estilo é a sugestão do oceano, caminho para a dilatação da fé e do império. Ligar, além disso, toda uma civilização, toda uma arquitectura, ao prestígio de um só rei, de um só indivíduo, não será roubar-lhe amplidão, profundidade, sentido universal? Històricamente, o estilo «oceânico», empreguemos já a palavra, não está sòmente ligado a D. Manuel, mas também, e sobretudo ao Infante D. Henrique e a D. João II. Não foi o rei D. Manuel I quem criou o «oceânico»; foi a civilização portuguesa dos séculos XV e XVI, de expansão marítima, de descobrimento e de conquista, de sentimento oceânico, numa palavra.

Assentemos, portanto, em que há um grupo de monumentos, desde 1490 (igreja de Jesus) que, pelo conjunto similar de características comuns, de sugestão, primeiro marítima, e só depois, oriental, merece ser considerado um estilo original, o «oceânico». Mas a par deste estilo puro, e segundo a intensidade das influências recebidas, outros grupos se formaram, a que o mar e o sentido exótico do reinado de D. Manuel, principal impulsionador do «oceânico», não são estranhos: teríamos assim, também, por ordem decrescente do «valor nacional», o oceânico mourisco, o oceânico mudéjar, o oceânico plateresco, o oceânico gótico-irrealista, o oceânico renascentista, quer em estado de relativa pureza, quer combinando-se em diferentes proporções, numa análise sumária que, pelo exame mais próximo, poderá ser modificada em estudo subsequente. Procedendo-se de semelhante modo, classifica-se a obra de arte, não de fora para dentro, mas de dentro para fora. Em vez de se procurar no monumento da época de D. Manuel, as suas características oceânicas, para assim o rotular de manuelino ou não-manuelino, busca-se no mesmo monumento, o que nele transparece de puramente nacional. Quando Varnhagem falou de uma arquitectura que se «caracterizaria com o nome, talvez de manuelino», e descreveu as suas características principais no velho *Panorama*, não fez mais do que concretizar, com um nome, um estilo. A designação justificava-se, então, pois, para um sector da crítica, o «manuelino» era *apenas*, uma consequência das descobertas. Hoje, que começamos a encontrar uma «constante» sob a sua exuberância, o nome deixou de satisfazer. E só substituindo o manuelino pelo oceâ-

nico, se poderá apreender plenamente que o estilo não é completamente novo entre nós, com o advento de D. Manuel, nem se esgota, à sua morte: é uma das fases mais brilhantes do génio nacional traduzido em arte, que se inicia no período românico, culminando, não só nesse mesmo oceânico, mas também no barroco, uma linha de continuidade que se nos afigura perfeitamente nítida.

ANTÓNIO QUADROS

A LETRA E O ESPÍRITO

ACTUALIDADE DE UMA PEÇA DE SHAKESPEARE

— É «CORIOLANO».

Fosse eu mentor dum pelouro que não tem existido bem ao certo, aliás, entre nós — e decretar-lhe-ia a tradução imediata para imediata verticalização em palco de categoria, custasse o que custasse! Contra-vapor às cantatas em que por aí se vão dando presunção e água-benta (presunção de valia e água-benta de *nihil obstat* censor) cenificações suspeitas e primárias do que, bem vistas as coisas, está tudo contido nas cantigas do «Ganga» e do «Chaile e Lenço» — trapos literários tão de serapilha, valha a verdade, como os vestidos de anquinhas e outras manteigas-frescas para chás-das-cinco, chilramente servidos à noite...

No «CORIOLANO», como na existência, ser tribuno da plebe não é sinónimo de ser-se inconcusso nem, muito menos, de ter-se sempre razão. Que pasmem os nossos dramaturgos vocacionados para o comício começo de século e para o libreto de opereta bairrista, bebido nos *faits-divers... !* Que pasmem! Porque *Sicinius Velutus* e *Brutus*, de quem os *plebeístas* (como tão bem lhes chama o Dr. João de Castro Osório) da nossa praça não deixariam de embandulhar *tiradas* de indigestão e de alpendurar berrarias de resgate, escutam o que merecem ovelhas ronhosas e mercenários mascarados de apóstolos do povo, — o que merecem trastes assim, pelo menos desde o século V antes de Nosso Senhor Jesus Cristo, vindo a efectuar a destrinça, a azorragar vendilhões, a sentenciar fariseus. *Brutus,* têm existido e existem imensos, em todas as facções, mas em nenhuma na farta percentagem com que pulularam e pululam no couval da laica retórica, — onde nem por isso inexistem ou escasseiam alguns *Velutus* de macieza para desconfiar-se

dela... «Coriolanos», é que há poucos como o foi «Caius Marcius» — que adquiriu o apodo derrotando os volscos em Coríolos, onde o metódico estratega «Cominius» falhara, — em lugar de criar fama com discursos e vivórios, botando-se a dormir depois da fama criada e depois de pôr a dormir os ouvintes das perlengas, como os tribunos de Roma e os da Casa dos Banhos de S. Paulo, ao que contam gazetas e croniquetas. Shakespeare, lá por 1608, manou, com o librar dos golpes de tão fulgurante gládio qual o do seu génio neste *racconto* nobilíssimo, — manou refutações esmigalhantes a quantos, fora do *Ganga* e da *Pobre Chita* para guitarras

e violas, queiram sempre a canastra a ter razão contra a condessa, o tojal sempre a vencer os jardins à-*Le Nôtre*, as facúndias de carregar pela boca a velejarem no próprio cuspo sem naufragarem nos também bons e também autênticos motivos alheios... Traduza-se «CORIOLANO»! Levem-se lá, à força de *borlas* se for preciso, os casmurros simpaticões de temas fadistinhas, — e permita-se-lhes que opinem, para gáudio e gozo nosso, dos que... *não vão em grupos*, pelo menos tão heterogéneos, que misturem o escol com a récua, a Escola com a «alta-escola» dos potros circenses... Traduza-se a Obra-Prima! É mais do que *actual: é URGENTE!* A palavra de ordem (para *ordem* abranger as totais cambiantes, desde Autoridade a Método e Arrumação) só pode, tanto faz há 2.500 anos como hoje, ser: — «Haja quem nos governe!» —, subentendendo-se: quem nos deva, saiba, possa e queira governar. Não há outra palavra de ordem, em que pese aos senhores desaprendizes de tudo, até das ferozes lições do passado e do presente, — não desfazendo no futuro, que também se promete *fresco!*...

Da *Tragédia de Coriolano*, não consta que fosse tão refeita pelo «divino Will» como o *Othelo* — duas vezes por ele enredado em ciúme e carapinha (deste último senão étnico sendo acusado o Autor por quantos queriam que um herói trágico devesse ser sempre branco) — ou como o *Hamlet*, por três vezes erguido em neurastenia e sombra vingadora. Pelo contrário, sabe tão apaixonadamente, quase diríamos a Genial Panfleto se a efemeridade panfletária não contrariasse quanto a vera Doutrina tem de eterno, que se sente o modelar brusco e omnipotente das cenas sobre o barro, para sempre palpitante, dos *Varões Ilustres* de Plutarco.

Como o afável «chauvinismo» francês, tão afável e simpático como as melhores qualidades do Doce País, o tradutor e adaptador da obra tal qual se representou na *Comédie* no transitar 1933-1934, (René-Louis Piachaud), escreveu em nota preambular da edição que, sendo Corneille menino de berço quando «Coriolano» foi composto, a peça é, não obstante, *corneilliana*, pela «vontade de heroísmo», pela «virtude violenta» que possui o protagonista, por tudo enfim que é cor de Sangue e Alma na noção inflexível de Dever, característica, para os compêndios franceses, da inspiração *romana* do autor de «CID», como a noção candente de Amor o será para Racine, sempre no estereótipo dedicado a estudantinhos de Literatura... Ora, o que se tira do calendário e da leitura, é conclusão diversa da de Shakespeare, em «Coriolano», anunciar Corneille, «como o Shakespeare das *Alegres Comadres* anuncia o Molière das grandes farsas inspiradas no antigo»... É conclusão tão diversa, que até é oposta: a de os dois Franceses, infinito como é Molière e avantajado como é Corneille, — caberem, até assim tão sem medida, no génio apocalíptico do Inglês! Fará sua diferença, se me não engano, ser-se mero ARAUTO, ou nascer-se antes dos que repartirão DONS que estavam, todos, no Ancestro.

Em rigor, o que incumbiria à exegese, se merecesse a pena a corrigenda, era — já que um francês abordou isto — classificar-se de *shakespeariano*, tanto o ânimo de *Shylock* como o de *Harpagão*, tanto o de *Coriolano* como o de *Rodrigo Diaz de Bivar*. Mas, deixando tudo conforme está, vamos a excertos probatórios do bem que traria a audição da maravilha em que atentamos, não sem, de passagem, inutilizarmos a argumentação dos que nos viessem com as oposições, também sebenteiras — na acepção universitária... — de ser Shakespeare, quanto a dogmas de forma, de factura, pujante e desarrumado como um Romântico o viria a ser, («o mais *antitético* dos dramaturgos») ao passo que Corneille é *dépouillé* como o estilo dórico, e Molière cristalino como o

próprio cristal. Vai daqui... Shakespeare falou, em tempo: a questão, nímia, de incorrecção, deixava-o indiferentíssimo; e, aos Poetas, é estulto alguém discutir o direito de alterarem regras puramente arbitrárias, «contanto que Eles sustentem o Belo e não descrevam o Impossível». Sublinhe-se, para mal-iniciados: o Belo — é a Verdade; o Impossível — não é o *fantástico,* porque este é mais *verdadeiro,* teatralmente, do que o *real* (?): é, sim, o *convencional,* sem sentido moral nem psicológico.

⁂

Prémio de denodo, do patriotismo, do préstimo e do aprumo de Caio Márcio — foi, com a equidade plebeia que viria até nós, inteiriça, virgem, nos facetados epílogos da mais recente Guerra: o ser banido de Roma, «sob pena, se tentar jamais transpor as portas da cidade, de ser precipitado da rocha Tarpeia». Percucientemente examinado, o caso do Chefe impopular é o de máximo deslumbramento anímico. E talvez se comporte na súplica de Coriolano, vitorioso quando nada o previa senão a sua fé imensa, impedindo os louvores de Titus Lartius: — «Basta, peço-vos. Não imiteis a minha boa mãe; os seus elogios incomodam-me». — Todavia, os encómios da *Multidão,* essa refalsada madrasta que, a Jesus, transmudaria as palmas de Domingo de Ramos na cana verde da irrisão infame, — eram, a certa altura, bem mais clamorosos do que o duro e diamantino orgulho de *Volumnia,* a digna mãe do digno soldado, que achava o sangue das batalhas belo ornato para a fronte, assim o ensinando à mulher do herói, à amorosa que por ele tremia, angustiada. Com efeito, a Multidão berrava: — «Benvindo, benvindo o grande Coriolano!» —, para, quando *Sicinius* e *Brutus,* víboras dignas de tão tépido torrão, o decidiram, despeitados e coleantes, berrar com idêntica força e aparente opiniosidade: — «À morte!» — «Ao exílio!» — «Abaixo o traidor!» —, etc., qualquer imprecação servindo ao monstro acéfalo que, segundo a perspicácia do prudente e diplomata *Menenius Agrippa,* se acalma e cuida haver cumprido a sua mal definida função desde que berre, berre seja o que for, dê *vivas* idiotas ou *morras* imbecis, faça bulha, incomode, empeste e emporcalhe—pugnando, em teoria, pela paz no trabalho, pela liberdade individual, pelos aromas da beleza e da higiene... — Que queriam esses muitos, fracos como se não fossem nenhum, para endeusarem quem os salvara? — Queriam o que sempre esses muitos apetecem e só os salafrários podem dar-lhes, para muito mais receberem: queriam lisonjas! Que Coriolano lhes mendigasse os votos, era o importante; ter derrotado os volscos, — ninharia! O guerreiro patrício, porém, nunca falou outra linguagem senão esta, quer de zombaria, quer de severidade, perante os convictos *Cidadãos :* — «Estou pronto a lisonjear o povinho. Visto ele preferir, em sua alta sabedoria, à verdade do meu coração uma grande vénia do meu barrete, vou exercitar-me a saudar o povo até muito abaixo, a fim de reunir em mim todos os sufrágios. Que é necessário para tal? Fingir, enganar, mentir? Seja! Fingirei, enganarei, mentirei. Hão-de ver-me, senhor, imitar os trejeitos dos vossos grandes homens populares. Com raio, hei-de seduzir os Romanos, eu também! Que reclama o povo? Sorrisos. Terá sorrisos, quantos quiser. Mas, por favor, o meu consulado, dêem-me o meu consulado!».

E, quando os *Cidadãos* se somem:

... — «Mais valeria estoirar de fome... Ser eu quem aqui está, neste trajo ignóbil, a solicitar a canalha. Assim o exige o costume... Se nós devêssemos sempre dobrar-nos ao costume, quem limparia a poeira dos tempos antigos? Pois quê! a asneira e o logro poderiam nesse caso ficar para sempre como alta montanha, sobre o eterno esmagamento das verdades? Basta de representar aqui de imbecil

e de palhaço. Deixemos lá o cargo e as honras a quem não repugnaram as baixezas precisas para a eles se elevar. Bom proveito lhe façam»!

Assim, não demorou este coral da Plebe, movida pelos dois sagazes Tribunos, pragmatistas cínicos: — «Não há-de ter os nossos votos... A eleição é nula... É o pior inimigo do povo... Abaixo Coriolano»!

Mas ninguém pôde evitar que Caio Márcio dissesse a Bruto e Sicínio, com a lealdade inteira de combatente seguro, das ideias como das armas: — «Em plena guerra, e o inimigo tinha-nos duramente abalado, nunca houve meio de ninguém decidir a plebe a sair da cidade para combater. Será uma tal dedicação à pátria, no momento do perigo, que merece o trigo de graça? Aos vossos queridos plebeus, foi preciso arrastarmo-los depois até à guerra. É verdade que lá distinguiram-se bem: pela sua indisciplina sob as armas. E qual foi, depois, em Roma, a sua conduta? Ignorais as baixas invectivas, as estúpidas acusações com que eles enchem a boca contra o Senado? Ah! tínhamos ensejo de os recompensar, verdadeiramente! Mas deu-se-lhes trigo, pois então. Donde, a ralé dizer: — «Nós reclamámo-lo, nós obtivemo-lo. Trata-se apenas de gritar cada vez com maior força. Nós somos o número, a massa, e o Senado tem medo de nós». Patrícios e senadores, aqui está como foi recebido o vosso dom liberal. É assim a gratidão popular, e é assim o efeito da vossa benevolência: a crápula ganha ousio e todas as bondades que lhes façais são desde logo aos seus olhos outras tantas cobardias. Amanhã, heis-de ver essa plebe forçar as portas do Senado: e os corvos hão-de cá vir desafiar as águias!».

Menenius, criação psicológica de um outro *cunctator* só existente na imaginação de Shakespeare, achou que Coriolano tinha dito o bastante...

— «Não, ainda não basta. Pretendo dizer mais isto... depois do que, satisfeito, consinto em calar-me: Em toda a parte, quando o poder se encontra dividido, em toda a parte, quando o saber, o nível e a nobreza vêem as suas decisões depender, no fim de contas, dum «sim» ou dum «não» da multidão imbecil, eu digo que aí, fatalmente, mora a fraqueza e reina a desordem. Os interesses da pátria? Desprezam-se, olvidam-se: os partidos não têm vagar para mais do que para se comerem uns aos outros! O espírito de obstrução aloja-se em todo o empreendimento; nada pode ser feito no momento oportuno: é a derrocada inevitável do Estado! Oh! sabereis vós, patrícios e senadores, no vosso amor a Roma e às nossas tradições, fortalecê-las, sendo necessário, por uma grande transformação? A vossa brandura perde-nos, desonra-nos. Semelhante política tira ao governo a unidade fora da qual não há governo. Desejais o bem e não podeis praticar o bem, porque vos submeteis à fiscalização do mal. Conjuro-vos a tentar o supremo remédio. Sem dúvida, poderá apressar-se o fim, mas é também só ele que poderá salvar Roma por nós, se Roma dever salvar-se: aboli o tribunado do povo».

...Veio, pois, o esperado banimento do Sincero. Mas, depois de ele franquear, para o exílio, a porta da Cidade, eis como é expressiva a versão de parte do conluio entre os adversários primordiais:

«*SICINIUS* — A nobreza não está contente. No fundo, é por Marcius.

BRUTUS — Entretanto, fizemos-lhe ver que devem contar connosco. Agora que está tudo arrumado, evidentemente, mais vale estarmos sossegadinhos, e fazermo-nos passar despercebidos de todo».

(O que, ainda hoje como então, não oferece dificuldade de maior a equivalentes pigmeus, só amplos de gorja para discursar e comer).

....

Vindo o momento da vingança,—aprendizagem com os deuses e, só na aparência, traição — Roma treme na perspectiva do

ataque de Coriolano e *Tullus Aufidius,* chefe dos Volscos que aquele, antes, vencera, coligados. A conversa do sensato *Menenius* e do íntegro *Cominius* com os expoentes do povo, decorreu como segue, lá dentro das portas da Cidade ameaçada:

«*MENENIUS* — Aufidius com Coriolano: ah! pobre Roma! Com que então, povo romano, vós apupaste-lo, vaiaste-lo com toda a razão? Como batíeis palmas, como urráveis de alegria, como voavam ao céu todos os vossos barretes sebentos! Nesse dia, mostráveis mais entusiasmo do que hoje. É que ele regressa: está aí a chegar, vai retribuir esses vossos votos, amassando-vos, cagarolas! Todos havemos de pagá-las e é bem feito.

OS CIDADÃOS — Medonho... As notícias são verdadeiras?... Confirmadas!... Com Aufidius, Coriolano... Roma está perdida.

SEGUNDO CIDADÃO — Eu cá, quando disse que era preciso bani-lo, logo disse também que era pena.

TERCEIRO CIDADÃO — Toda a gente o disse. Ao votarmos contra ele, cuidámos proceder pelo melhor. No fundo, não era nada do que se queria. Mas, então? Tínhamos de votar.

COMINIUS, aos Tribunos — O direito de voto é uma bela coisa».

....

Valeram a Roma, como se sabe, as súplicas de Volumnia, de Virgília, a presença patética do pequeno Marcius e a da puríssima Valéria, irmã de Publícola. A Cidade não ardeu («o carvão não chegou a ser de graça, graças ao lindo trabalho dos tribunos condenando o Herói», segundo o sarcasmo corrosivo de Menenius para Sicinius Velutus) e Aufidius matou Coriolano.

Como se sabe...

...Mas, como se sabe também, nem sempre sucede que a vingança não desabe, brandida por quem deve — por quem *deve,* e quer *pagar.* Nada fomenta a vileza das ingratidões pátrias como a infrene licença porcina a que um iluminado atire pròdigamente pérolas de tolerância, depois de fatigar-se em escarolamentos e preparos que tenha suputado eficazes. O *ossa mea non possidebis* não remedeia muito para as pocilgas deixarem de ser pocilgas, ou serem-no em mínimo...

Mas — com os diabos! — experiências de há 2.500 anos, genialmente descritas e glosadas há quatrocentos, arredarão peneiras e névoas.

E, para continuar repertório adrede, — pressuposta a inicial hipótese do tal pelouro, entre nós ainda não isolado — eu proporia que se baixasse, depois, de Shakespeare a Victorien Sardou (ninguém me viesse dizer que não tinha conseguido aliar condições de construtivismo e bilheteira, em resgate do que *A Tragédia de Coriolano* houvesse podido falhar, por este segundo prisma!...) e se montasse o *Thermidor,* o mesmíssimo que Clemenceau proibiu na Comédie-Française, sucesso que os críticos *da cor* não deixaram de evocar aquando da estreia da adaptação, por Piachaud, — um suíço, note-se da mais exemplar democracia — no mesmo nobre tablado. Para a Revolução Francesa, o viveiro velho dos Brutus e dos Velutus fartou-se, de facto, de fornecer vergônteas e arrochos...

E se me continuarem a consultar, aí vai terceira peça para repertório sensato e garantido: *La Barricade,* do malsinado e lúcido Paul Bourget. Ninguém me acusará de imprudência, quero crê-lo...

Quanto a originais portugueses, — este começo era só dar tempo a aparecerem, dentro de moldes de Arte tomável a sério por artistas sérios — embora cómicos...

RODRIGO MELO

PERSPECTIVAS DA LITERATURA ESTRANGEIRA

FRANZ KAFKA VISTO POR UM ORIENTAL

As linhas que seguem não representam uma crítica à obra genial de Franz Kafka, mas sim as reacções da sensibilidade de um oriental no decorrer da sua leitura.

Kafka não é o romancista banal que descreve as cenas da vida com facilidade, ou que empolga o leitor pelo enredo dos seus livros. Kafka traz-nos uma mensagem através da sua obra. Esta mensagem tocará as fibras íntimas de um oriental? Eis o problema que gostaríamos de estudar.

A solidão, o absurdo na vida, é uma grande verdade. É uma verdade patética, por todos sentida na Europa, sobretudo durante a última guerra.

O *Processo de José K.* traduz a vida no seu deslisar monótono e quotidiano. Todos sabem que K. é culpado. Todos conhecem o seu processo. Só ele não sabe de que o acusam e morre. E «morre como um cão», sem saber porquê!

As vítimas dos campos de concentração, das prisões, das polícias secretas, viveram esta tragédia do *Processo*: não saber de que eram acusadas; morrer para expiar crimes que não tinham sido praticados.

A justiça humana é uma justiça desumana, como tão bem exemplificou Kafka na sua *Colónia Penitenciária*. O homem vive só, incompreendido, num mundo absurdo. E no entanto, ele tem salvação. Há, para ele, redenção na mão de Deus: eis o que, através dum verdadeiro claro-escuro, o leitor depreende da obra de Kafka.

O que nos repugna é que a nossa vida seja apresentada, apenas, como uma vida de crucificados; que tenhamos de passar a existência numa eterna expiação, como se a Providência fosse quase exclusivamente sanguinária.

Para a nossa sensibilidade de oriental, o Gide das *Nourritures*, ensinando a alegria, é muito mais cristão do que Kafka e Kirkegaard.

Se Deus se fez homem e conheceu, durante trinta e três anos, a lenta agonia que o havia de levar à cruz, foi para redimir a espécie humana.

Cristo morreu para ensinar aos homens a alegria, e não a dor. Pode-se, mesmo, perguntar se os homens, não vivendo alegres num verdadeiro hosana, não vivem no pecado, visto tornarem inútil o sacrifício divino. É por se ser infeliz que se busca Deus, por medo, por fraqueza. É, pois, uma fuga; uma sorte de demissão. Será esta a verdadeira atitude do crente? O crente não será, antes, o homem que, deslumbrado pela beleza da Criação, se põe de joelhos para orar e dar graças a Deus de o ter chamado à Vida? Ir da análise à síntese; ir, por etapas, à noção de Deus; ir da descrença à crença, talvez seja uma atitude científica. Não é, certamente, uma atitude religiosa.

Para o oriental, a noção de Deus é um dado imediato da consciência. Deus existe, ele impõe-se à razão humana. E é dentro desta ideia que é preciso compreender o Cosmos. «Não se pode atingir Deus — lê-se numa das *Upanishadas* — nem pela palavra, nem pelo entendimento, nem pela vista. Não se pode pressenti-lo senão dizendo: Ele é».

O sofrimento não prova nem conduz a Deus. É a majestade das coisas, e a

alegria no seu paroxismo, que nos dão a medida da omnipotência divina.

«Quando eu me for — canta Rabindranath Tagore —, serão estas as minhas palavras de despedida: O que eu vi não pode ser excedido.

«Saboreei o mel secreto da flor do lótus desabrochada em pleno oceano de luz, e assim fui abençoado. Estas serão as minhas palavras de despedida.

«Brinquei neste palácio de infinitas formas e avistei nele o que não tem forma.

«O meu corpo e os meus membros estremeceram quando me tocou o que é intangível. Oh! se o fim tem de chegar agora, que venha! — e estas sejam as minhas palavras ao largar».

Crer e analisar a crença — para se verificar que não se é vítima duma ilusão — é uma atitude oriental. Não é, todavia, especìficamente, exclusivamente oriental, visto encontrarmo-la no próprio São Tomás de Aquino. As suas famosas provas da existência de Deus são provas *à posteriori*, do crente que quer que a sua fé não esteja em conflito com a razão. Mas têm a fraqueza inevitável de todo o raciocínio que pretende provar os dados imediatos da consciência. Quando se deseja demonstrar o que é evidente, cai-se nestas tautologias, em que tanto a evidência como a prova saem diminuídas. A existência de Deus pode-se explicar, mas não provar. O *tremblement* interior; o apelo da alma, milhentas vezes sentido por tantos crentes e descrentes, pode-se descrever, mas — repetimos — não se pode provar. A razão raciocinante, só por si, não nos pode levar a Deus. A psicologia da fé tem os seus métodos: a intuição, a mística, a experiência interior.

*
**

A solidão, nos livros de Kafka, é glacial. As personagens vivem a sós com elas mesmas. Não sentem o murmúrio da Natureza. Não chegam a ver, nem a centelha divina que dorme nelas, nem este halo de santidade que unge o Mundo e a totalidade das coisas.

A vida não tem sentido; ela é absurda. Mas ninguém se entrega, por isso, ao suicídio, porque o que há de intrínseco na alma ainda quer viver e o términos desta luta com a escuridão é o amor; é uma solução humana.

Depois de ter passado por tormentos e malogros sem conta; eternamente vítima da sua inocência, da sua lealdade, da sua bondade, no paroxismo mesmo do desalento, Karl, personagem do romance *América*, encontra uma tábua de salvação. Karl, enfim, vai viver. No entanto José K., no *Processo*, acabará como um cão.

É que ele suportou a vida, não a viveu. Quis compreender o seu processo, o imediato, mas não se preocupou em compreender a Vida. Outros autómatos em nome de uma mecânica social encarregaram-se de o suprimir, e K., tendo vivido «animalmente», como cão morreu.

Kafka, porém, extremamente lúcido, não podia contentar-se com uma obra negativa; precisava de mostrar o homem salvando-se *malgré lui*, e assim deu-nos o *Castelo*, onde se verifica o triunfo da justiça divina transmutada em justiça humana.

Neste romance, sua principal obra, o sentimento de frustração é muito mais sensível do que nos outros livros. O medidor morre exausto de lutar e de esperar, e quando a ordem do castelo vem, já vem tarde. Mas — é o ponto que importa — ela vem. Ela tinha de vir porque, por mais pessimista que se seja, por mais atroz e virulento que seja o sentimento de culpabilidade, por mais indignos que nos sintamos — a Graça Divina tem de se manifestar.

Kafka dá-nos a salvação só depois de ter aniquilado o homem; só depois de o ter metido num subterrâneo; só depois de o ter conduzido às portas do Inferno. E é quando pouco bastava para o abandonar à vertigem do abismo que esta voz

da consciência, esta centelha que em nós reside, se insurge, e Kafka vê-se obrigado a salvar do aniquilamento as suas personagens.

⁂

O sentimento trágico da vida é um dos aspectos mais explorados pela literatura ocidental.

O homem, qual Prometeu, quer explicar-se a si mesmo. A totalidade das coisas, considera-a criação sua, pelo menos subjectivamente. O próprio Deus é uma criação do homem. E assim, a tragédia instala-se no seu coração. Escalpeliza-se, corta e recorta na sua *psiché* e só encontra o «nada». Nasce a inquietação, nasce a angústia, nasce a necessidade de crer. O homem não é capaz de estar frente a frente com o insondável, com o vácuo. Alguma coisa tem de haver por detrás destes músculos, suores, linfa e pus... As personagens têm de morrer esperando. É preciso, pois, ajuntar um capítulo — dedicado a Deus. No fundo de cada ocidental dorme um descrente. E se Deus não existisse? Eis a eterna dúvida que reside na alma ocidental. E assim nasce o medo, e assim nascem as guerras, e assim nasce o frenesim da vida, que é uma outra maneira de morrer.

⁂

A atitude do oriental em frente da Vida é completamente outra. Em cada oriental dorme um crente. Em cada oriental há um cepticismo contra a razão que tudo quer explicar. Para ele, a razão tem limites. O escalpelo mata a alma ; a lógica diz que Deus não existe? Mas o simples desabrochar duma flor, o cândido sorriso duma criança, não demonstram à evidência que a lógica humana é uma pobre lógica? A razão tem o seu campo cheio de nobreza, e desprestigia-se quando quer, com a sua instrumentação, ceifar em terra alheia. Para o oriental o Mundo, o Cosmos mesmo, é uma espécie de sistema rígido, onde tudo é interdependente. O próprio do homem inteligente é buscar o lugar que lhe pertence na totalidade das coisas. Ele é apenas um elemento da Natureza, onde tudo está a postos para louvar a Deus. Em todo o oriental há qualquer coisa de panteísta. Para ele, Deus está em todas as coisas, e talvez o homem seja a mais bela criação divina. O mundo não é apenas um acto gratuito. Deus tinha de o criar para demonstrar a si mesmo a sua magnitude. Nós somos necessários à sua omnipotência e «Ele prendeu-se para sempre connosco, em seu amor e com alegria, nas infinitas cadeias da criação» (Tagore).

⁂

O oriental não nega a solidão ; sente-se perfeitamente uma mónada. Sabe que até as próprias palavras não têm o mesmo sentido para cada um de nós. Mas a solidão, no oriental, não é antagonismo ; não é ódio ; não é a náusea de Sartre, porque têm a certeza de que, para além das aparências, há a alma universal e o Absoluto reside em nós. «O Absoluto — rezam as *Upanishadas*—reside no coração. Ele está lá e em nenhuma outra parte. Os filósofos que o contemplam na sua alma, possuem, e só eles, o repouso eterno».

A certeza de encontrar no fundo do seu coração esta presença divina transfigura o homem. Ela torna-o santo, intangível, semi-Deus.

Poderíamos fazer uma colectânea, uma verdadeira antologia de textos, em que se fala desta presença divina.

«O ser antigo — lê-se num dos textos —inacessível aos sentidos ; o ser enterrado no desconhecido, cercado de sombras, habitante de abismos, reside no teu coração».

São ainda as *Upanishadas* que cantam :

«Só os sábios que contemplam esta Alma dentro da sua própria alma — o ser que dura eternamente entre as coisas passageiras, a Inteligência que satisfaz os desejos das criaturas ininteligentes — só

estes sábios possuem, e nenhum outro, o repouso eterno. Lá é que é a felicidade imensa, a quietação suprema».

Este elo que une tão profundamente o Homem a Deus não podia ser mais explícito do que neste outro verso das *Upanishadas :*

«Assim como as faíscas saem do braseiro e voltam ao braseiro, assim como os rios vêm das brumas do oceano e voltam ao oceano, da mesma maneira o sábio vem de Brama e volta ao Brama».

Fazemos, pois, parte duma admirável orquestra, devendo cada um esforçar-se por que a sua sinfonia seja uma obra-prima. Nenhum instrumento terá, porém, a primazia.

Assim se explica porque, no Oriente, não se imortalizavam as pessoas em pedra e cal, pois os «grandes» homens tinham precisado da solidariedade dos pequenos para serem grandes.

***

A preocupação constante do oriental é compreender a totalidade das coisas, o Cosmos. Ele sabe que a vida actual se desenvolve no plano da impermanência. Tudo é passageiro ; tudo é um pouco ilusão. Tudo é *Maya.* Vive instintivamente preso à Realidade que fica para além da realidade das sensações e dos sentidos ; eis a razão por que o oriental não sabe sofrer como o ocidental.

Para ele não há tragédia, exactamente porque a salvação é uma verdade que não merece demonstração. Sofre? É porque o seu *Karma* não está esgotado. A operação faz-se com dor, mas o paciente é forte e a cura inevitável.

Mesmo o desgraçado, morrendo de fome, não sofre como no Ocidente. Não se trata de resignação porque o oriental é um ser dinâmico. Trata-se, apenas, desta certeza : que a vida está no devir. Por conseguinte, no meio do sofrimento e no meio de lutas, é preciso guardar sempre a alegria e a inocência da alma.

«Dança, meu coração — canta o poeta Kabir —, dança de alegria, hoje. Loucos de alegria, a Vida e a Morte dançam. Os montes, o oceano e a terra, dançam. Entre gargalhadas e gemidos, a humanidade dança».

***

Tais são as reflexões que me vieram ao espírito, lendo Kafka.

CONSTÂNCIO ROQUE DA COSTA

FIGURAS DO TEMPO

GUALDINO GOMES — O HOMEM

Tinha um metro e sessenta e oito mas parecia mais alto por ser extremamente magro; braços e pernas eram compridos, as mãos aristocráticas e os pés deformados, dizia, de um ataque precoce de gota, o que o forçava a andar como os palmípedes.

Pelo aspecto físico e pelo feitio acutiladiço alcunharam-no várias vezes de D. Quixote — não lhe desagradava a semelhança. O pêlo era pouco basto e mal semeado e, quando regressou do Brasil, deitou barba toda para mascarar a assimetria do rosto, nunca aceitando de boa mente a universalidade da cara rapada; sendo muito míope, na mesma época abandonou as lunetas, para usar um monóculo de aro de tartaruga e cordão preto. Vestiu-se sempre de azul escuro: jaquetão assertoado, colete, calças de alçapão. Um chapéu mole de abas redondas, de início semelhante a uma tampa, e botas pretas de botões com muitas protuberâncias, completavam esse trajo imutável. Só a gravata branca e o colarinho direito engomado se substituíram no andar dos tempos, pela gravata azul e camisa mole, aceites, por razões económicas, à volta dos sessenta anos.

Quem o conhecia só de vista, podia tomá-lo por um oficial de marinha reformado, em compostura, aprumo do corpo e entono do verbo. Embranqueceu depressa, passados os cinquenta, parecendo ter mais idade da que tinha de facto; porém, na voz, no olhar, e, sobretudo, na vivacidade da palavra conservou-se jovem até às vésperas da morte. Teve achaques e moléstias várias; saiu-se admiràvelmente das crises mais graves, graças a uma resistência de ferro e mau grado a sua idolatria aflitiva por médicos e remédios. Depois dos noventa, ainda subia sem esforço aparente cinco andares, quando necessário, duas vezes por dia, e foi a monomania das doenças que lhe varreu a lucidez e o levou à cova mais cedo que o legìtima-

mente esperado. A sua memória podia dizer-se prodigiosa tal a nitidez da reprodução de nomes, datas, trechos de música, composições poéticas e páginas de prosa, a inúmeros anos de distância. No trato, muito cortês com toda a gente e formalíssimo em cumprimentos e chapeladas rasgadas, a ponto de alguns senhores bisonhos os considerarem irónicos. A bonomia não era, contudo, permanente e em dias de maus azeites não suportava contrariedades ou contradições e por causas pequenas tornava-se irascível, permitindo-se gracejos ou agressões pouco de acordo com as suas exigências protocolares.

Nascera sob influências variadas, contrárias, fadado desde o berço à instabilidade do espírito e dos humores. Filho de pequenos burgueses (o pai grangeava o desafogo antes de falecer) e lògicamente destinado ao comércio, demonstrou em pequeno relutância e inaptidão para esta carreira, avesso a contas e números, e revelando duas vocações inexistentes na família: as letras e a música. Seu pai fê-lo tipógrafo e sócio de uma filarmónica do Pará, facilitando-lhe assim as primeiras aprendizagens.

Toda a sua vida conservaria um interesse entusiástico e um gosto seguro em assuntos musicais. Errou em não ter cultivado os seus dotes de executante e os estudos teóricos, como reconheceu tardiamente. Entre as suas faculdades, era seguramente a mais espontânea e a que se prolongou com frescura até ao seu desaparecimento, sendo grande amador de concertos e de ópera lírica, preferindo, não obstante, a música sinfónica e a de câmara. Assistiu pela última vez a um espectáculo de S. Carlos, onde pessoa dedicada o levou a ouvir ópera italiana em 1948, e não voltou depois a qualquer teatro. De certa altura em diante, a música representava para ele um remédio de melancolia e uma consolação para a sua alma inquieta, a única comunhão com este mundo, e, talvez, quem sabe, uma antevisão da bem-aventurança como ele a conceberia.

Gualdino não professava nenhuma religião corrente e passava aos próprios olhos e aos alheios, por um espírito forte, o que o não impedia de ser muito reverente com a Senhora da Encarnação, sua madrinha. Acatava pouco a Igreja e o Clero, sobre os quais se pronunciava com inteira despreocupação, achava, contudo, de mau toque o «livre pensamento» e o «anticlericalismo» militantes, odiosos e ridículos como todos os proselitismos. Preocupou-se muito, nomeadamente na velhice, com a vida futura; no seu íntimo havia religiosidade e um mal disfarçado anseio pela sobrevivência. Ouvimo-lo dizer, mais de uma vez, antes querer as penas eternas do inferno, se o houvesse, que o regresso ao nada. Manifestou insistentemente, enfadado do mundo, desejar morrer, em momentos de má disposição, sem sinceridade profunda, pois a morte apavorava-o. Cria na infalibilidade da medicina, a que se agarrou no fim da vida irreflectida e angustiosamente, como um náufrago.

Viera a Lisboa na intenção de preparar a carreira consular, desejo ambicioso de seu pai, com vontade de o ver recolher ao Pará com título e funções oficiais. Gualdino, de compositor de letras ascendera a colaborador de jornais e mostrara capacidades literárias, escrevendo em prosa e em verso, aprendendo francês, considerado talentoso no meio onde vivia. De ser cônsul não teria possìvelmente grande empenho e as suas esperanças secretas seriam a de impor a Lisboa o seu talento. Esperava-o uma série de falências e de renúncias de que guardaria para sempre um travo de amargor. Versátil em opiniões e sentimentos, incapaz de esforços prolongados ou de trabalho sistemático, sem disposições para lutar, orgulhoso demasiadamente para baixar-se às pequenas intrigas ou propiciações interessadas, não conseguiria de entrada senão certa

notoriedade, por ser rapaz abastado e pródigo de dinheiros. Frequentou o Curso Superior de Letras, contraiu relações e amizades com gente notável, úteis guias e apoios para os seus projectos literários. Em cicunstâncias mal conhecidas, abandonou formalmente a ideia de ser cônsul e de voltar ao Brasil, malquistando-se com o pai, que lhe cortou as mesadas e a correspondência. Gualdino referiria vagamente, muito mais tarde, uma terrível crise amorosa que o teria levado a essas graves resoluções. Quem o conheceu homem prudente e de certa forma regrado, além de pouco atreito a sacrifícios sentimentais, dificilmente acreditava naquelas razões, e é mais seguro pensar que Lisboa lhe prometia triunfos retumbantes, ao pé dos quais a estima provinciana do Pará não podia pesar nas suas decisões. Também era certo andar ao tempo viciado de «roleta» e de «monte», hábito de que se libertou anos depois, absolutamente, ficando-lhe só o fraco da lotaria, em que jogava regular e abundantemente. Em troca do dinheiro, as tavolagens deram-lhe alguma experiência e umas tantas superstições. Diga-se, a propósito, que Gualdino compensou sempre a sua falta de vontade, por um poder de inibição inabalável, e, uma vez liberto da paixão do jogo, não tornou a ser tentado. Quanto à lotaria, foi-lhe propícia a insistência, pois três vezes, em pequenas fracções, lhe saiu a sorte grande, e, em 1900, visitou Paris, grande ambição para todo o literato afrancesado, como ele era.

Ao findar o dinheiro brasileiro, viu-se em embaraços sérios tendo de recorrer a trabalhos subalternos nos jornais, como o de revisor e redactor de insignificâncias. O seu drama começara por essa altura e duraria muito. Descontente de tudo o que o cercava, debatia-se em vão para afirmar a personalidade e o mérito nas letras. Por ironia do destino, não estava fadado para escritor e secara-se no estudo e na meditação dos bons autores, das boas regras, chegando, por deformação mental, a considerar a técnica da escrita como o verdadeiro fim da literatura e a atribuir ao jogo das palavras um valor intrínseco independente da coisa expressa. Conviveu com muitos homens notáveis e alguns de grande talento sem surpreender o segredo do sucesso, pensando inocentemente que a criação literária se resumia a certo número de fórmulas. Tornou-se bastante conhecido nas redacções, nos cafés e nos teatros, sem arranjar maneira de sair de apuros económicos. Valeram-lhe alguns amigos, conseguindo-lhe uma situação provisória na Biblioteca Pública, situação medíocre e longamente periclitante, mas que em suma lhe asseguraria a vida inteira. No começo do século, renunciou quase completamente a ambições literárias. Tudo quanto escreveu daria talvez dois volumes, mas, como ele próprio reconhecia, o fragmentário e a falta de interesse da obra desanimava a colecção. Da frequentação dos cafés e dos dias impecuniosos que atravessara, ficou-lhe a fama de boémio, fama agravada pelas referências que um imaginoso escritor lhe reservou, para saldo de antigas contas, nas suas Memórias.

É de alguma maneira exacto ter vivido, algum tempo, à mercê do acaso, mas, fora de dúvida, foi a pessoa mais oposta por índole a qualquer boémia, permanentemente preocupado com a compostura moral e exterior. À parte o costume de recolher tarde, não se lhe conhece qualquer desregramento, nunca praticou excessos de mesa ou de bebida, fumava discretamente sem aspirar o fumo, assegurou, logo que estabilizou os meios, domicílio e refeições, indumentária decente e contas em dia. Cremos ter morrido sem dever um centavo, pois, em capítulo de dinheiros, tinha escrúpulos românticos, e é falso assediasse os amigos com pedidos de empréstimos que, nem mesmo dos mais íntimos aceitava, recorrendo, em apertos, aos agiotas, de preferência aos amigos

mais desejosos de lhe serem úteis. Pelo contrário, foi uma eterna vítima de variados parasitas e, sendo económico consigo, distraía somas elevadas dos seus modestos orçamentos para atender com bizarria fidalga os solicitadores de toda a espécie. Era, ao mesmo tempo, um orgulhoso e um tímido. Lisboa escandalizava-se com os seus ditos e as suas cóleras e não lhe conhecia a timidez perante algumas pessoas, sobretudo mulheres, e o embaraço que lhe causavam determinadas circunstâncias. Possìvelmente, o acanhamento determinou-lhe a predilecção pelos amores populares, haja em vista as varinas e as donas venais. Proclamava respeito e admiração pelo sexo fraco, no que não era inteiramente sincero, pois no fundo sentia-se misógino, e a despeito dos seus amorios permanentes julgava com desdém bíblico o eterno feminino. Na mocidade fizera uma curta experiência de vida em mancebia, e, habitara com sua mãe mais de uma dúzia de anos, sendo ela depois viúva. Quando esta faleceu, não quis mais ninguém de portas adentro, nem mesmo uma criada. Escreveu que para conservar a saúde e a alegria do espírito era necessário viver só. No domicílio, não gostava de estranhos por um pudor exagerado da sua intimidade e, em virtude de um sentimento semelhante, falava reservadamente de tudo quanto lhe tocava a biografia privada. Por volta dos oitenta anos, receando morrer sùbitamente, planeou destruir os papéis íntimos e as fotografias dos pais. Supomos ter realizado, em parte, o projecto, pois, no caos da sua papelada, poucos documentos se encontraram, e, se o não consumou, por inteiro, foi seguramente em virtude da sua negligência inveterada, que adiava *sine-die* as resoluções mais importantes.

Quem lhe soubesse desta pecha ou tivesse visto a casa onde morava, em perfeita confusão e desalinho, não acreditaria nas suas capacidades de funcionário. Seria conhecer mal o seu feitio, tão fértil em contrastes e até em contradições. Foi bibliotecário sério e competente, a quem a Biblioteca ficou devendo serviços, reconhecidos pelos superiores e colegas, que lhe concediam estima e autoridade de saber profissional. Familiarizou-se cabalmente com o ofício e desempenhou-se acertamente da Direcção interina do estabelecimento, no fim da carreira.

Julgavam-no também um fútil, um piadista, um maldizente sistemático — outra inexactidão. Por imperativo da alma, concebera o mundo com exigências morais em extremo severas e de aí provinha um conflito permanente entre o seu ser e a vida.

Empregava os gracejos e as ironias, no nobre desejo dos satíricos, de reformar os homens e os costumes. Tão acentuada era nele essa tendência natural que muitas vezes falava como um Profeta, não só na doutrina, mas igualmente na gravidade da voz e da atitude. Em ocasiões menos felizes, parecia, pelo propósito miúdo, especioso e exorbitante, algo fariseu.

Possuindo uma grande erudição literária, brilhante de palavra, costumado a julgar, tendo conhecido por dentro vários talentos autênticos e outros falsificados, pensou, ao desistir da criação original, em tornar-se um crítico das letras. Perdurou tal equívoco na sua mente e na de muitos contemporâneos; mas, apesar do seu interesse e desejo, faltavam-lhe disposições. A sua cultura era ùnicamente livresca e, não existindo para ele o mundo exterior, observando, portanto, mediocremente, ajustava mal as suas ideias preconcebidas às realidades. Conhecia, com admirável lucidez, os defeitos ou as virtudes de um trecho literário, ficava-se, porém, nos pormenores sem conseguir uma impressão de conjunto, ou deixando escapar a significação profunda de uma obra. Se media ou caracterizava um autor com propriedade, podia ter-se a certeza que repetia um estudo alheio. Faltando-lhe o

apoio estranho, pronunciava-se com uma subjectividade estreita, repelindo ou louvando sem exame prévio, ao sabor das paixões do momento ou das simpatias espontâneas. É bom saber que o má-língua relapso era susceptível de entusiasmos fáceis (nem sempre duradouros) e elogiava ou protegia livros, pessoas, com afinco e devoção, até em casos pouco justificados. Como o hábito do café lhe dera considerável destreza, sabia defender os seus juízos com uma hábil dialéctica, fértil em meios mais ou menos maliciosos.

Quando as aspirações de escritor se desvaneceram no seu espírito, Gualdino Gomes, sem gosto de relações de sociedade e inconformado com as usanças burguesas, votara-se lògicamente ao café, onde ia encontrar um refúgio, uma assembleia e uma cátedra. Já que não sabia escrever, queria falar, impor-se como comentador da vida lisboeta. Encontrara a verdadeira vocação e, durante décadas seguidas, foi o cronista mais brilhante e original da cidade.

Ao contrário da escrita, a sua palavra era fluente e espontânea, versando qualquer tema exposto claramente, glosado com fantasia e enriquecido de fugas e finais inesperados e engenhosos. A invenção verbal permanente e inesgotável arrastava os ouvintes no movimento febril do discurso. Abordava com facilidade igual todos os assuntos e envergava com desenvoltura o vestuário dos personagens mais diferentes, ajudado nas metamorfoses por um espírito voltado aos quatro ventos. E, se carecia de vistas gerais ou de conclusões lógicas, era hábil em apresentar as questões, nos aspectos sucessivos e diversas facetas, advogando o pró e o contra com idêntica vibração. Possuía uma bagagem enorme de citações, exemplos, anedotas de que se servia oportunamente, mas a força principal consistia nos dotes de improvisação, baralhando com mestria as noções e os sentimentos mais afastados, tirando estranhos efeitos de uma imaginação torrencial. Ajudado por uma voz potente, extensa e maleável, ninguém propiciava melhor um auditório, jogando, como os oradores, com as graduações e as surpresas do tom, as expressões fisionómicas e os jeitos das mãos.

Tão difícil é reproduzir-lhe os monólogos e as controvérsias, como registar um fogo de artifício, ou qualquer coisa fugaz, que deslumbra mas não deixa rasto. Demais, excluindo as receitas literárias, Gualdino não ensinava nada. Limitava-se em ser um admirável agitador de ideias, o que em conta final é um papel superior, em certos aspectos, ao do próprio mestre. A sua influência estendeu-se a muitos homens, conforme se verifica ainda em numerosos autores e não poucos livros, no que excedeu professores e notabilidades do seu tempo.

Algumas pessoas apressadas querem agora pesá-lo a papel impresso. Necessitou ele de uma importante obra escrita para durante quase setenta anos ser admirado, temido, e encher a época da sua individualidade invulgar e da sua influência nas letras? Se, de um lado, é indubitável ter falhado o seu desígnio de autor e de crítico, não é menos indiscutível que pelo desvio das considerações faladas regressara à república literária, onde figurou como mentor e oráculo. Homem inédito e paradoxal, morreu consagrado.

Consoante as genuínas disposições nativas, estava destinado a musicólogo e a conferencista. O mau sestro de uma juventude mal inspirada fizera-lhe tentar trabalhos e situações alheios aos seus recursos. Louve-se-lhe o bom-senso de ter arrepiado caminho em boa altura, de se ter limitado às funções compatíveis com as suas forças e, depois de compor um tipo físico e moral inconfundível, ter a satisfação de ver em vida formar-se a própria lenda e a celebridade simpática.

Entre os novos, que cultivava sistemàticamente, nunca pareceu um velho, pela agilidade do cérebro e a mocidade do im-

pulso, todavia já representara uma geração abolida, a da segunda geração romântica, irmanado com ela na forma obsoleta de pensar e na sensibilidade exasperada. Concedia-se-lhe assim admiração e respeito, devidos à candura e às preocupações menos vis e mesquinhas que as correntes. Provàvelmente a sua personalidade esquecerá em pouco. Mas, pensando na escolha caprichosa dos séculos, é lícito perguntar quais serão em cinquenta anos os imortais, e quantos anos dura a notabilidade póstuma.

A sua situação, neste mundo, fora, de determinada maneira, a sucessão de Fialho de Almeida, a quem já pretendera destronar em vida, e em cuja herança lhe coubera uma parte. Como era posição sem proventos, é fora de dúvida que ninguém a cobiça. Os que tiveram a sorte de o conhecer recordarão sempre o mais extraordinário dos homens e conservarão piedosamente a saudade das suas excepcionais qualidades e até dos seus defeitos.

M I G U E L D A S I L V E I R A

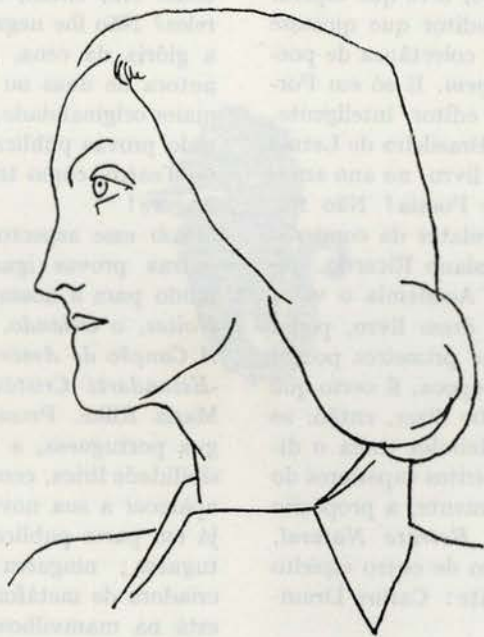
DAS LETRAS BRASILEIRAS

APOLOGIA DE CECÍLIA MEIRELES

CONTINUO a receber numerosos livros brasileiros, mas quantos merecerão que neles atente o crítico que já não se sente obrigado a ocupar-se da produção literária do Brasil? À onda de romances-documentários sucedeu uma vaga de pequenos volumes de versos e de revistas literárias de novos, onde não escasseiam os poemas. Já me referi, nesta revista, à nova geração brasileira que assim se manifesta, e num artigo de jornal, a propósito do número antológico da revista *Orfeu* – um dos órgãos dessa geração –, denunciando a sua «superstição da juventude», destaquei três ou quatro nomes de poetas. Haverá muitos mais autênticos poetas, nessa geração?

A Poesia parece estar, de novo, em voga no Brasil, pois que até existe, em São Paulo, um Clube de Poesia, mas, dos livros dos novíssimos poetas, quanta Poesia verdadeira se consegue extrair? Pode ser que a fadiga de tentar descobrir novos valores, ou o cansaço da Literatura brasileira, me impossibilitem, hoje, para acolher as mensagens dos mais jovens poetas do Brasil, mas, se simpatizei sempre com os novos, detesto a atitude do escritor de certa idade, que adula os moços para obter, da sua audiência, uma garantia de futuro literário. Direi, por isso, francamente, que, entre tantos que fazem poemas, só vejo, por enquanto, não três ou quatro, mas dois ou três poetas: Alphonsus de Guimaraens Filho, Lêdo Ivo e, talvez, Bueno de Rivera. Mas dos mais velhos, quantos resistiriam completamente, no meu conceito, desencantado como estou hoje, a uma revisão de valores? Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schimdt, sem dúvida alguma, e poucos mais. Acima de todos, porém, cada vez mais alta, crescendo sempre na minha admiração: Cecília Meireles.

Para quantos, em Portugal, sabem apreciar a Poesia, ela é, incontestàvelmente, a maior poetisa da língua portuguesa, de todos os tempos. Nunca vi, no entanto, que o Brasil lhe reconhecesse tal primazia, sendo ela brasileira, talvez porque os seus compatriotas pressintam que, no fundo, tão universal poetisa não pertence ao país onde nasceu.

Quando Cecília Meireles publicou o primeiro livro: *Nunca Mais... e Poema dos*

Poemas, o mais lúcido crítico de então, que era ainda João Ribeiro, negou-lhe o valor, já então evidente. Quando essa mulher de grande cultura e supremamente inteligente se candidatou à cadeira de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal, com uma tese brilhante: *O Espírito Vitorioso*, não foi provida no lugar. Embora tivesse sido aprovado e adoptado, pela Directoria-Geral de Instrução Pública, um livro seu de leituras escolares: *Criança, meu amor...*, nunca a pedagoga viu o seu mérito devidamente reconhecido. Tendo feito imprimir um segundo livro de versos: *Baladas para El-Rei*, dois anos depois do primeiro, teve que esperar catorze anos por um editor que quisesse publicar a já definitiva colectânea de poemas que intitulou *Viagem*. E só em Portugal encontrou esse editor inteligente, apesar de a Academia Brasileira de Letras haver atribuído ao seu livro, no ano anterior, o 1.º Prémio de Poesia! Não foi, aliás, sem luta que o relator da comissão julgadora, o poeta Cassiano Ricardo, impôs aos seus pares da Academia o valor daquela que, a partir desse livro, podia ser considerada um dos primeiros poetas do Brasil, de qualquer época. É certo que Mário de Andrade soube dizer, então, as palavras que Cecília Meireles tinha o direito de esperar dos espíritos superiores do seu país, como recentemente, a propósito do seu último livro: *Retrato Natural*, não lhe faltou o aplauso de outro espírito quase do mesmo quilate: Carlos Drummond de Andrade.

Colocado, no prato de uma balança, o talento excepcional de Cecília Meireles, e, no outro, o apreço que lhe vota a intelectualidade brasileira (já não falo do público do Brasil, que não pode compreendê-la), verificar-se-á que é enorme o desequilíbrio. Pesam um pouco mais que os artigos dos críticos brasileiros, os estudos que em Portugal têm sido dedicados à extraordinária poetisa de *Vaga Música* e *Mar Absoluto*, assinados por poetas e ensaístas como Natércia Freire, João de Castro Osório, João Ameal, Carlos Queirós, Cunha Leão e Vitorino Nemésio. Quem não se lembra da maneira como Cecília Meireles foi aqui compreendida, ou adivinhada, antes de os brasileiros a terem descoberto!? A sua exposição de aguarelas de «baianas» do carnaval carioca, as suas conferências: *Batuque, Samba e Macumba* e *Notícia da Poesia Brasileira*, as suas recitações de poemas, constituíram outros tantos êxitos. Poderão as «élites» brasileiras invocar amanhã, em seu abono, tão espontânea, ampla e profunda compreensão de um alto valor literário ainda não consagrado, como era, então, o caso de Cecília Meireles? Não lhe nega, ainda hoje, o Brasil, a glória da cena, sendo Cecília Meireles autora de duas ou três obras teatrais da maior originalidade, embora já tenha prestado provas públicas da sua compreensão do Teatro, como tradutora de Lorca e de Tagore!

Sob esse aspecto, Cecília Meireles deu outras provas igualmente difíceis, vertendo para a nossa língua *As Mil e Uma Noites*, *o Orlando*, de Virgínia Woolf, e *A Canção de Amor e de Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke*, de Rainer Maria Rilke. Prosadora, poucos, na língua portuguesa, a ultrapassarão em sensibilidade lírica, como se verificará quando aparecer a sua novela *Olhinhos de Gato*, já em parte publicada numa revista portuguesa; ninguém a acompanha como criadora de metáforas poéticas, e a prova está na maravilhosa *Evocação Lírica de Lisboa* que esta revista publicou.

É pena que não tenha vindo a lume a antologia que organizou, do poeta negro Cruz e Sousa, com ilustrações da sua autoria, pois que não deixa de ter interesse como desenhadora. Em tudo quanto intenta, Cecília Meireles demonstra os seus dons extraordinários. Mas onde se torna cada vez mais incomparável, quer pela inspiração quer pela arte, que chega a ser virtuosismo, é na Poesia. Só uma sen-

sibilidade poética muito rara e a posse de todos os segredos da versificação permitiriam lavrar uma peça tão delicada e perfeita como é a *Elegia a uma pequena borboleta,* do seu último livro. Entendo que, perante ela, não pode haver hesitações: trata-se de uma pequena obra-prima, e a sua autora tem que ser considerada uma notabilíssima criadora de Poesia, numa língua em que são tantos os poetas notáveis.

JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA

DIÁRIO DE UM ESPECTADOR

Para o leitor de romances experiente, hiper-sensibilizado, habituado a procurar, não apenas a firmeza de confabulação, a verosimilhança dos caracteres, a lógica do enredo, ou a autenticidade do conteúdo, mas também a subtileza do estilo, a harmonia estética da prosa, em vista da maior ou menor personalidade do autor, os livros de Francisco Costa terão, pelo menos, uma falha. Falta-lhes, talvez, aquilo a que se pode chamar poesia expressional, isto é, a capacidade de vasar um ritmo interior, que todos possuímos, é só nosso, e vive no mais profundo da alma, ritmo interior feito de vibração emocional, delicadeza de olhar, assimilação melódica de ideias e, acima de tudo, sentimento da precariedade do «eu», de vasar esse *quid* subjectivo, quase indefinível, no acto de escrever pròpriamente dito, na formação consecutiva das palavras, das frases, dos períodos, dos diálogos. O seu estilo resulta, assim, um pouco seco e descarnado, por vezes brusco, com uma linguagem irregular, de altos e baixos, filho da inteligência, sim, mas de mais nada.

E todavia, o leitor é incapaz de largar, a meio, um romance de Francisco Costa. Pelo contrário. Página a página, sente-se mais preso, mais empolgado. Porque Francisco Costa possui quase todas as qualidades do romancista nato. Sabe contar uma história, e conduzi-la através de uma porção delimitada de existência, sem, desviando-a embora por atalhos ou veredas, se esquecer do fito principal, da espinha dorsal da fábula. É esta, na verdade, uma das primeiras qualidades do romancista: manter o leitor suspenso, pela presença contínua, ainda que subjacente, do tema pressentido, e do personagem escolhido para o traduzir em termos humanos. Na realidade, todo o romance que aspire aos rótulos de empolgante, significativo, autêntico, deverá mostrar a preferência, a simpatia do autor por uma figura determinada.

O mais sincero, o melhor, o mais próximo de uma luta patética com a existência, é o que o autor exprime de seu através de um personagem que, mesmo circunstancialmente diferente, é na verdade criado à sua «imagem e semelhança», com elementos que, não precisando de ser extraídos de um «eu» actual, o têm de ser de algumas fases da sua evolução, pelo menos. Romances como *Point counter point*, *Manhattan Transfer* ou *Caminhos Cruzados* e *O Resto é Silêncio*, de Erico Veríssimo pecarão sempre pela dispersão a que obrigam. A existência num romance, lado a lado, de numerosos personagens principais pode apenas resultar mais ou menos interessante, conforme o talento pessoal do autor. Alguém, não me recordo ao certo quem, escreveu a respeito do *Point counter point*, de Aldous Huxley, que era «um grande livro, mas um mau romance».

Em tal pecado não caiu Francisco Costa, ao escrever um romance como *Cárcere Invisível* (1), em que a figura de Eduardo é o fulcro de toda a história, personagem à volta do qual gravitam os outros, e símbolo de uma tese, prova viva de uma teoria.

Qual é, em duas palavras, a tese de Francisco Costa? A de que, sem fé, o homem vive encerrado num cárcere, num «cárcere invisível». À prisão do ateísmo, ou da dúvida, quer substituir o autor, romancista católico, a libertação religiosa. O tema não será profundamente original, e, porque não traz argumentos novos para uma discussão que só se pode resolver no

(1) Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 1949.

plano individual, dentro de cada um, não se presta para longos comentários. É na forma como se expressa em literatura, em romance, que permite maior largueza. Quero acentuar que a presença de uma tese bem determinada, quase não prejudicou a lógica interna dos personagens e das situações de *Cárcere invisível*. Conhecem-se as dificuldades dos romances deste género. A submissão do autor a ideais extra-literários conduzem muitas vezes a um aviltamento da literatura que, escrita para uma época dada, só impressiona os homens de uma geração, que, presa a um condicionalismo temporal, desaparece, logo que esse condicionalismo peculiar se altera. Livros de ficção escritos com intuitos predominantemente, seja comerciais, seja sociais, seja religiosos, arriscam-se a destruir o desenvolvimento natural dos seus temas, torcendo a realidade, ou no sentido excessivamente optimista, ou no sentido excessivamente pessimista, ou ainda no sentido, também falso, dos grandes sentimentos sem misturas, e das conversões milagrosas, sem preparação prévia.

Francisco Costa soube escrever um romance de tese católica que não se destrói por inverosimilhança, senão no desfecho: conduziu-o com perícia em direcção ao final, mas aí, por qualquer razão, deixou um problema em suspenso arriscando a confiança que o leitor nele depositou. Para não repetir, por outras palavras, o que já exprimi noutro lugar, vou transcrever um fragmento da crítica, onde tratei do dito problema: «*Cárcere invisível* revela, acima de tudo, uma acentuada preocupação de honestidade criadora. O principal personagem do romance, Eduardo, permanece ateu, de tendências marxistas, até ao fim. É coerente, à sua maneira. Todos os assaltos são feitos à cidadela da sua descrença, todos os argumentos são empregados, desde o teísmo, até ao catolicismo ortodoxo do seu amigo, o Padre Tomé. Os longos e frequentes diálogos sobre matéria religiosa não logram convencer, não logram modificar as ideias de Eduardo. E toda a vida, perdido para o amor, Eduardo permanecerá um homem só, um homem triste, fechado num «cárcere invisível». Quer dizer, a tese não adquire importância, ao ponto de prejudicar a harmonia dos personagens, a unidade psicológica dos espíritos: não inunda a realidade criada.

Só há um ponto, a partir do qual a tese passa a exercer acção sobre o desenvolvimento do tema. Está bem que o ateísmo de Eduardo contribua, com o rodar dos anos, para acentuar a sua solidão, a sua insegurança vital. Quem não crê numa vida depois da morte, não pode deixar de sentir apreensões sobre o aniquilamento total da sua vida. Quem não acredita numa causa final da realidade, em Deus, vive num mundo cujo significado desconhece, cujos motivos ignora, e onde a ciência, para ele única fonte exacta de conhecimento, nada ou pouco avançou, na decifracção dos mistérios da vida e da morte, do ser e do não ser. Mas Francisco Costa afigura-se-nos que, ao cárcere da descrença, juntou o cárcere do amor fracassado. E de tal maneira que, quando Eduardo morre, num desastre de automóvel, essa parece ser a única solução para resolver a sua existência, já sem interesse. Considerado individualmente, o caso de Eduardo pode justificar-se, embora psicològicamente nos tenha parecido pouco convincente. Que Eduardo recuse o amor de Teresa, lhe tenha fugido, em atenção a um fantasma do passado, ao amor de uma mulher morta há muitos anos, com quem não se tinha casado, e nem sequer havia sido a grande paixão da sua vida, não é muito verosímil, apesar das subtilezas psicológicas com que o autor justificou este desenlace. Aqui, interveio decisivamente a preocupação da tese: se Eduardo se ti-

vesse casado com Teresa, o «cárcere invisível» perderia a razão de ser.

Suprimindo Eduardo, Francisco Costa, em vez de simplificar, complicou. No espírito do leitor fica uma dúvida: que teria sucedido, se Eduardo não tivesse morrido, e voltasse a encontrar Teresa, casando com ela? Continuaria o «cárcere» cerrado, ou o amor libertaria Eduardo, destruindo-lhe a tristeza, a solidão, a insegurança? Francisco Costa não soube, ou não quis levar, o tema às suas últimas consequências. Por outras palavras, a lógica do romance obrigava a um casamento entre Teresa e Eduardo: depois se veria o resultado, se o amor bastaria para resolver a situação».

Do ponto de vista psicológico, Francisco Costa não teve a preocupação de nos oferecer uma imagem aprofundada da alma humana. As exigências sociais e religiosas do tema roùbaram-lhe a oportunidade para as explorações no subconsciente. Mas, para terminar estes apontamentos sobre o último livro de Francisco Costa, que já vão longos, não podemos deixar de destacar uma característica notável. Francisco Costa é um dos mais «portugueses» dos romancistas portugueses.

Tal como acontece num Camilo, os personagens que constrói, os ambientes que evoca, os meios que descreve, os diálogos, as discussões, tudo enfim, é português dos quatro costados. O seu Eduardo, rapazote vindo da província, educado com o dinheiro de um padrinho rico, atingindo a categoria de médico de nome, ateu, e respeitador da religião dos outros, quanto mais não seja como estupefaciente, alimentando uma aventura amorosa durante anos, cavalheiresco nuns momentos, duro, mesmo brutal noutros, ora calculista, ora desinteressado, com um fundo romântico e sentimental, e um exterior de inimigo da vida, é retintamente lisboeta e, como ele, haverá muitos, nos consultórios da Baixa. O seu Nuno, bom rapaz, com poucas ideias, simpático, rico, senhor de um nome aristocrático parece recortado directamente do último baile de Cascais. O seu Olivedo, provinciano e abastado, de maneiras um pouco grosseiras, riso pesado e graçola fácil, apreciador da caça à perdiz, do belo vinho tinto, e mantendo, a par da mulher legítima, uma segunda «burguesa» numa quintarola dos arredores, é uma figura alentejana como há tantas. O seu «Picapau», farmacêutico, mexeriqueiro, propagador de boatos, intriguista, e pontífice da assembleia que se reúne, todas as noites, na sua farmácia, é um retrato fiel e um símbolo. Os personagens femininos são, talvez, inferiores, mas também profundamente verosímeis. E até as discussões teológicas (que ganhavam em ser mais curtas) entre o Padre Tomé e Eduardo, são portuguesas: aos argumentos extraídos de Santo Anselmo ou S. Tomás, do primeiro, responde o segundo com a crítica positivista e cientista que, desde o século passado, se respira nas nossas Universidades.

E não se julgue que é tão frequente, um escritor português escrever um romance, documento fiel de uma época. Camilo soube fazê-lo, em Portugal. Balzac, em França. Dickens, em Inglaterra. Machado de Assis, no Brasil. E, Francisco Costa, um dos mais fortes temperamentos da literatura portuguesa contemporânea, segue, nos nossos dias, as pisadas dos mestres do romance-documento.

⁂

Yves Gandon, Grande Prémio da Academia Francesa, no decorrer do presente ano, envia-me, de Paris, os seus dois últimos livros: o romance *Ginèvre* (1), que lhe valeu a referida distinção, e o volume de novelas *En pays singulier* (2). Conheci Gandon em Lisboa, e com ele, de automóvel, fiz a ronda dos principais monu-

---

(1) e (2) Henri Lefebre, Paris, 1949.

mentos dos arredores de Lisboa: Batalha, Alcobaça, Tomar — e de outros locais característicos: Nazaré, Óbidos. É um homem alto, forte, bem disposto, entre os quarenta e os cinquenta anos, idade em que se olha a vida com uma suave complacência, sem ódio e sem entusiasmo, e em que a experiência, dia a dia renovada, obriga a entrar numa curva definitiva. Na verdade, Yves Gandon pareceu-me uma pessoa de ideias assentes: admirador da paisagem, amador de arte, partidário da personalidade, não podia deixar de apreciar um país onde encontrou tantos elementos comprovativos de um carácter próprio, desde os costumes e trajes dos pescadores da Nazaré, até à exuberância «oceânica» das janelas da Casa do Capítulo do Convento de Cristo.

Sim, Gandon afigurou-se-me um homem que, da realidade, do mundo, busca destacar os elementos heterogéneos, os factores diferenciados. Para ele, a existência não será uma toalha cinzenta, unificada, em que os homens são, ou têm a possibilidade de ser iguais, os países semelhantes, e tudo é susceptível de se reduzir a uma fórmula simplificada. Para Gandon, a vida é o imprevisível, o variado, até mesmo, o absurdo. Recordo-me que, por vezes, Gandon parava de falar, os seus olhos perdiam-se na distância e, límpidos, tornavam-se o reflexo de qualquer segredo que não queria partilhar connosco. Foi em Óbidos, talvez, que se me revelou esta faceta do seu temperamento. Percorremos devagar as velhas muralhas medievais que circundam completamente a antiga praça forte; contemplámos a planície imensa, a mesma que os soldados rudes da Reconquista contemplaram, daquele mesmo lugar, há seiscentos anos; observámos o branco casario de sugestões mouriscas nos pátios interiores, nas chaminés airosas, recortadas em arabescos, no sossego indolente e pesado da vila. Pairava o silêncio e a paz, sobre Óbidos. E era como se não estivéssemos no nosso tempo, como se a vila fortificada, através de cujo portão o nosso automóvel não logrou entrar, nos tivesse transportado, pelo caminho dos séculos, aos começos da nacionalidade. Yves Gandon falou-me então, em breves palavras, carregadas de sinceridade, na sensação de *depaysement*, «desenraizamento» que o tinha assaltado naquele minuto. E por detrás das suas palavras, eu adivinhei nele o êxtase perante o inesperado, perante o que quebra as condições que nos habituámos a esperar do mundo de hoje.

Devo acrescentar que, então, não tinha lido os livros de Gandon, e apenas conhecia, das revistas e jornais literários, o eco do seu êxito crescente, como escritor. Hoje, que li os livros de que atrás falei, *Ginèvre* e *En pays singulier*, compreendo-o perfeitamente. O sucesso do *Grand Meaulnes*, de Alain Fournier e, de uma maneira geral, da obra de Giraudoux, Cocteau, Radiguet, ou Julian Green, corresponde, nos dias de hoje, ao sucesso de Yves Gandon, ou, por estranho que possa parecer, de Franz Kafka. Numa literatura profundamente racionalista, fria, rígida, estilìsticamente convencional, e imbuída de positivismo terra a terra como é a francesa — legado de Descartes, Conte ou Taine, Balzac, Zola ou Renan — acolhem-se de braços abertos os livros em que o real aparece interpretado de forma irracionalista, subjectiva, pessoal, em que o real se confunde com o maravilhoso, em que, numa palavra, se procede a uma fuga dos dados empíricos, das aparências, do circunstancialismo de tempo e de lugar. Ontem, a poesia do quotidiano, em que o mundo de todos os dias se revela suavemente banhado de um sentimento irreal da vida, de uma crença no lado misterioso e inexplorado do homem, hoje, o absurdo, o desconcertante, o contrário à aparência, são os oásis de duas literaturas separadas por uma guerra que não se limitou a destruir vidas.

Mas se Kafka pode ser reivindicado pe-

los partidários do existencialismo sartriano, se um conto como esse terrível e angustiante *A metamorfose* é o mais dilacerante argumento a favor do pensamento: «A existência precede a essência». Gandon, pelo contrário, coloca-se no extremo oposto, e a sua fuga do racionalismo, é-o igualmente, e talvez mais fortemente, do racionalismo de um Sartre ou de uma Simone de Beauvoir, presos indissolùvelmente, estes, à realidade próxima, circundante, e aparente.

Le pré aux dames, «crónica romanesca da sensibilidade francesa» é uma série de romances erigidos, cada um, em volta de uma figura de mulher, e buscando retratar diferentes épocas, diferentes fases da evolução da sociedade francesa, desde o século XIII aos nossos dias, e procurando captar, através da diversidade fornecida pelo tempo e pela evolução social, uma possível constante da alma francesa, não apenas por intermédio dos modos de amar, mas também por intermédio dos modos de viver. O primeiro romance da série, *Ginèvre*, dedica-se aos dias do século XIII. Outros estão já escritos: *Zulmé*, sobre a Restauração, e *Amanda*, sobre o segundo Império. Outros ainda, como *Olimpe* e *Sylvanie*, estão em preparação.

Tem esta obra de Yves Gandon, quanto a mim, além do talento vigoroso do autor, um triplo valor. O primeiro, se bem que possa ser apontado como um virtuosismo, não deixa por isso de revelar um grande conhecimento da evolução da língua francèsa, e do panorama histórico, social e cultural do referido período de sete séculos: refiro-me à facilidade com que Gandon consegue escrever romances, autênticos romances, passados em épocas completamente diferentes, e empregando, quer no diálogo, quer no discurso indirecto, a terminologia, a sintaxe, a construção gramatical apropriadas. Não conheço, evidentemente, a língua francesa ao ponto de poder saber se há erros, lacunas ou fantasias na forma como se exprimem, por exemplo, os três cavaleiros andantes que votaram um amor eterno à doce Ginèvre — Joffroi le Long, Gauvain l'Oiseleur e Ogier le Roux. Mas no género não conheço melhor: nem sequer as *Pastiches et Mélanges*, de Marcel Proust.

O segundo está em, ao contrário da maioria dos escritores seus conterrâneos e contemporâneos, se ter preocupado com a valorização do génio francês, do espírito francês, primeiro, e da alma ocidental europeia em seguida. Quero transcrever as próprias palavras de Yves Gandon, no prefácio da obra: «Mas quê! dir-me-ão, não poderias, na idade da bomba atómica, escolher um assunto mais actual? Acho, justamente, que o meu propósito é de uma actualidade premente. Numerosos sinais assinalam, cada dia mais fortemente, a degradação do que foi, durante mais de sete séculos, a civilização cristã do Ocidente, herdeira de Atenas e Roma: sete séculos no decurso dos quais o papel da França não foi pequeno. É a evolução deste brilhante período da história humana que eu gostaria, tanto quanto possível, e antes que seja tarde demais, de retratar com todas as suas misérias e grandezas, as suas luzes e as suas sombras».

Finalmente, *Le pré aux dames* constitui, como atrás afirmámos, uma fuga das circunstâncias actuais, tentativa para tornar vivas situações que hoje seriam consideradas absurdas e que, pelo simples facto de serem evocadas nos nossos dias por um romancista de pulso, lançam, sobre os leitores, homens de hoje, uma luz diferente, obrigando-os a uma meditação «desenraizada», e tomando em linha de conta, comparativamente, épocas diferentes, homens diferentes — elementos formativos, todavia, de uma mesma humanidade. É o recurso ao absurdo, pelo recurso desesperado ao passado.

Em *En pays singulier*, «histórias insólitas», ao contrário, é igualmente o recurso

ao absurdo, mas pelo apelo ao presente e ao futuro. No conto *Selon Hyacinthe,* passado numa pequena aldeia francesa, no tempo da guerra atómica, um dia volatilizam-se todos os líquidos, ao segundo dia todos os animais, ao terceiro dia todos os homens, excepto os que, ocasionalmente se encontravam numa cave, e todavia ao quarto dia, em que tudo regressa à normalidade, aqueles mesmo que julgavam ter chegado o fim do mundo, se tinham prostrado perante os altares, e tinham proclamado a sua crença no maravilhoso, voltaram a uma vida igual a sempre, afastando a terrível recordação, e considerando-a apenas uma espécie de alucinação colectiva. Em *Défense de souffrir,* uma exilada do planeta «Beata» onde ninguém sofre, vem cair no meio de um casal de apaixonados, que vive numa permanente alternativa de alegria e dor. A estranha mulher conta-lhes como se vive, no seu longínquo planeta, onde a Terra é considerada o planeta-doido, o último dos últimos, conta-lhes de uma vida sem altos e baixos, sem sofrimento, é certo, mas também sem amor, e, ao desaparecer misteriosamente, deixa no espírito dos que com ela falaram, a dúvida sobre se ela terá existido, junto deles, ou terá sido um sonho. Não nos sobra o espaço para descrever, um por um, os restantes contos deste volume, *Le passé neuf, La journée de quinze ans* e *Vie et métamorphoses de Peter Finch.* No entanto, em todos, Yves Gandon introduz, ao lado do real sensível, o absurdo que, como símbolo, é com certeza mais real.

Em todos, exprime uma mensagem semelhante à que lhe observei, nas muralhas vetustas de Óbidos, perante a pacata vila de província carregada de passado silencioso e vivo, e que só um português saberia encerrar numa única palavra: saudade. Saudade do que não é humanidade de hoje, do que não é racionalista, positivista, cientista, materialista, tecnicista, existencialista, do que ele próprio talvez não saiba ao certo o que é, aspiração de um mundo que poderia ter sido, mas não foi , — e tão cedo não conseguirá ser...

A N T Ó N I O   Q U A D R O S

CRÓNICA DAS ARTES PLÁSTICAS

As horas matutinas nas ruas das grandes cidades têm uma particularidade de encanto, que as absolve da insulsez, da ninharia aflitiva, com que estas se nos apresentam nas outras horas da meia-tarde, preparadora, incônscia, do sortilégio dos crepúsculos.

Não há figura de passante, a prosseguir no seu caminho, ou com sobranç arias de grão-duque, construído em papel doirado, ou decalcando a humildade do «pobre homem» de Assis, — não há figura de passante, que não nos dê a ilusão de trazer colados a si resquícios da antemanhã, como que pequeninas fosforescências dessa redimidora similitude da morte, que é o sono, tendo-o, horas a fio, beatamente despersonalizado, insusceptível, bom Deus! de molestar o seu semelhante.

E porque o vemos assim, como os nossos olhos *panteìstamente* se agradam, se empapam, para assim dizer, duma felicidade nervosa, a acompanhar-lhe a marcha, até que desapareça num sumidoiro casual de esquina, ou confundido com a amálgama *gris* dos demais, que prosseguem também.

Se entramos num café, a mesma comoção de *sociabilidade* é evidente que surge a dulcificar-nos os empertigamentos da dureza congénita, da acrimónia consuetudinária.

Parece que da anódina assembleia das mesas, sobre que se debruça este e aquele freguês, a inventariar o conspecto da mistela, que lhe serviram; que da convencional obsequiosidade dos criados, que a vestimenta preta, com a apostilha regulamentar do guardanapo espendurando-se-lhes dos braços, reforçam de mais convencional ainda; que da água pálida dos espelhos, arrenegados, pelo dia adiante, de reflectirem tantos carões solertes de primários; que do pólipo dos lustres, a tiritarem, na claridade envolvente, do seu despeito de serem lustres, apenas, despojados da utilidade da luz; parece, de facto, que desse conjunto de pormenores consabidos, e em que, *por isso,* já não atentamos, noutros momentos de estada, — se desagrega toda a sorte de solicitações simpáticas, de congraçadoras adjurações, e a ouvi-las, positivamente a ouvi-las, dir-se-ia que nos encontramos a murmurar baixinho: — Bom dia! Muito bom dia!, para os quatro ângulos do recinto, reconciliados com a seca de viver...

Ora, uma sensação igual de eufórico enternecimento experimentei eu, a contemplar, no Museu de Arte Antiga, os trabalhos expostos, de Josefa de Ayala.

Escrevi este nome, e não aquele, que as consagrações da posteridade trouxeram até nós, ao longo dum admirativo antifonário de três séculos.

Mas não me apercebo de estar dando mostras de qualquer jactância, porque não anotei desde logo a etiqueta social mais adoptada. É que enunciando-a assim mesmo: Josefa de Ayala, a tenho mais perto de mim, mais certa com a circunstância de ter tido a sua naturalidade dentro dos muros de Sevilha, essa enamorada romântica de templos e mosteiros, amando e sofrendo, cantando e penitenciando-se entre asceses de incenso e mirra sacra, um grande cravo vermelho a incendiar-lhe de rubis o *manton* negro, Sevilha, que teria, quem sabe?, contagiado do fervor das suas dulias a pintora futura de igrejas e conventos.

...Proclamada em 1640 a independência de Portugal, veio o pai da artista, Baltasar Figueira, com a família, viver em Óbidos, na quinta da Capeleira. Isto elucida o dicionário histórico, corográfico, biográfico, e outras coisas mais, que escre-

veram Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, e intitularam: *Portugal*.

...Josefa de Óbidos, pois...

Porque é que, de olhos postos, como já disse, no variegado *pêle-mêle* dos seus quadros e gravuras, tenho nos nervos o mesmo alvoroço bom, a mesma vibração apaziguadora, vindos dos amanheceres citadinos, transfiguradores de ruas e sítios? É porque, na verdade (eu, pelo menos, assim o julgo) nenhuma arte, como esta, que subscreve a filha do enfático autor dum enfático *Calvário*, da Misericórdia de Peniche, contém tantas substâncias de graça e de ternura, de aureolada emoção e de sentido encantadoramente e saborosamente ingénuo...

Painéis decorativos estadeando frutos e peixes, flores e doces, borboletas e mariscos, cestos, tabuleiros, caixinhas e papéis recortados «sobre fundos escuros» (conforme a sucinta enumeração de Diogo de Macedo), que ataviosos jeitos de linhas, que subtis murmurinhos de cores eles engrinaldam!

Pode-se dizer que neste conjunto de traços e tons fluidos, de airosidades em carmim, e arranjos finos de roxos discretos reside, completo, integral, todo o remansoso século dezassete português, século dos ronrons de espírito, em que a existência era, de facto, um «embrechado de bênçãos», talvez porque se compunha dum polvilho de galantaria, sucedendo-se a um ritual de lausperene...

*
**

Deixo nas suas fantasias de cobre e prata a obreira opima do retábulo da versátil Senhora Dona Isabel de Sabóia, mulher de D. Pedro II, na sua secura técnica, tão revelador, *involuntàriamente embora*, dos torcicolos conjugais da retratada, para me referir a uma outra exposição, tornada possível pelas curiosidades espirituais de alguém, que na circunstância civil de ser administrador de circunscrição, lá para os recessos de Angola, não encontrou dispensa de se impressionar com motivos estéticos, com não importa que amostra de querer fugir à vida por intermédio do que *tiramos de nós*, do que a nossa imaginação *nos faz ver*...

Não se sentiu dispensado Gonçalves de Melo, dos seus direitos a impressionar-se (depuseram-lhos no sangue os imperativos bem incontroversos da hereditariedade), e, assentando nisso, levou os dez anos do seu calcorrear oficial na planície negra, a amontoar, a acumular toscos migalhos de tronco de madeira, retorcidos esquipáticos de chifre e bombeados de cabaças.

Esses pedacinhos de troncos de árvore, os apêndices duros e encurvados, de onde veio a Esganarelo a sua glória infausta, as anchas cabaças, constituíram as 400 peças, que todos nós pudemos ver em duas salas do primeiro andar do Secretariado da Informação.

Já quase que se tornou pleonástico dizer que quanto na Capital apareça transfiltrando pruridos de reacção emocional, representando o filé de não remastigar o corriqueiro asfíxico do quotidiano, — necessàriamente se situa no ambiente propiciatório do Palácio Foz.

A recolha, pois, valiosíssima, do administrador do Minungo, «transferido, depois, para o Seles», e em todos os instantes do seu múnus burocrático, teimando, à certa, em não se esquecer nunca do dândi de outros tempos, de disco de vidro na órbita, à guisa de ficha de identidade de espírito, — essa recolha admirável, que organizou a actividade da Agência Geral das Colónias, tínhamos de a verificar na *Casa Grande* dos Restauradores.

Creio que há ainda quem decida que arte indígena mais não seja que uma carantonha primitiva do imperfeito, e só por concessão arquigenerosa podendo merecer que a classifiquemos de arte. Mas persuado-me de que se enganam os que decretam tal coisa.

Há, de resto, em primeiro lugar que

estabelecer no que consista o imperfeito. Já esse bom Mestre de requintes, esse professor superfino do Raro, que é Valery Larbaud, aludiu, não sei onde, à genialidade que podem reçumar as coisas imperfeitas. E, ou sugestão, ou porque realmente isso será assim, o caso é que, muitas vezes, diante duma *bugiaria*, em que ninguém repara, e se repara, é para a menosprezar,—sou levado a murmurar *in petto:* — Mas, isto é belo, afinal!

Postados em frente de tantos espécimes da produção cafre, só um comentário é curial que abeire a nossa encantada surpresa: — a arte, sim, é *também isto*... É Rembrandt, e também isto; são os desenhos de Ingres, e também isto; são os *hórridos* avejões femininos de Solana, e também isto...

E é arte, na verdade, a série de cachimbos com preciosos relevos enumerando figuras e cenas gentílicas; são arte as *mutopas* e as máscaras, em que se reflecte toda a gama dos sentimentos humanos: a tristeza e a alegria, o amor e o ódio, os pânicos que retransem e a angústia que transforma a mímica do grito em caricatura; a gargalhada que congelou num ricto amargo de sofrimento e o sorriso que se irisa num grumo de lágrima; são arte os cadeirões com pés e espaldares trabalhados por não sei que inventiva de decorador, possesso dir-se-ia da *metafísica do realismo*, e ainda o capricho flambante dos penteados característicos, e a cabalística das tatuagens e de certas deformações feitas nos corpos, obedecendo, vamos pensá-lo, aos mandamentos duma liturgia maníaca de estranho...

***

No polo oposto desse certâmen das pitorescas e pessoalíssimas «coisas» de Gosto, da *barbárie*, veio o monge beneditino de Singeverga, D. Lucas Teixeira, trazer-nos, numa sala do rés-do-chão, do Entreposto de Arte, que já disse, a aliciadora reza gótica das suas iluminuras.

O catálogo que as apresenta esclarece-nos sobre as demoras que teve o Artista nos arquivos e bibliotecas, nos vários museus do país, a aprovisionar-se de estudos, a refinar, a depurar as excelências da tendência própria, irremissível, molecular, subterrânea, nos iluminados medievais, nos livros de Horas, na «Leitura Nova», nos missais, e outras jóias maiores da escrita de pergaminho.

Penso que o autor das *Sacras de Altar*, em que não há pormenor, o mais mínguo, da composição, que não equivalha a um hino, entoado a toda a gama carmesim-e-oiro do arroubo ascético, — seja uma sobrevivência, a ressurreição magnífica, neste Hoje assobiador e apedrejador do que *julgávamos eterno*, dum desses calígrafos de Arte, dum desses escriturários da pintura iluminada, para quem as letras capitais das portadas e margens dos velinos, códices e cimélios tinham um significado de ajoelhadas orações a Deus, orações por intermédio de cujo jungir de lábios os artífices dos séculos idos garantiam a Fé, que lhes servia a construir a perenidade das catedrais...

Este extasiado pintor de textos, que nos delicia agora, que nos transcende de comoção mística, falando-nos a linguagem extrafísica dos seus «retratos» e dos seus *painéis* dos seus «autos» e das suas «mensagens», — convenço-me de que coisa alguma lhe apetecerá mais que a silenciosa calentura da sua cela...

O mundo actual o que pode dizer-lhe? É uma maranha espúrea de ódios e encolheres de ombros, de enclavinhares de dedos e «para quês»?

Por isso ele se refugia nas suas «composições» sidéreas de oiros e violetas, de azuis dulússimos e róseos de antemanhãs, contemporâneas de Virgílio, e, embrulhado no negro regulamentar das suas vestes, fixa os visitantes, como se estivesse a pedir-lhes perdão do despropositado e do anacrónico das suas *manias*...

⁂

Nestas paranças a cotovelo da península, certos «casos», que se convencionou etiquetar de «audácia plástica», é como se fossem procedimentos de réprobos, que não é lícito patentear a toda a luz, meter à cara de cada um.

É, talvez, por isso que as bem raras amostras de estética «surrealista», vindas até agora à tona, de parçaria com o já aceite das outras manifestações artísticas, — se têm localizado em sítios positivamente *extra-periféricos*, se é permitido incrustar aqui locução assim tão em arrepio.

Numa espécie de sótão dum prédio qualquer, tanto quanto possível pombalino, a trescalar, em obediência aos *ukases* da *cor local*, a urina de gato, foi que um primeiro núcleo desses convictos corifeus do excessivo, decidiu dependurar as suas lonas e cartões.

Nomes já conhecidos pela dúzia e meia *dos que estão ao par de tudo*, assinavam esses bocados de especiosa álgebra emotiva, cuja incógnita a nenhum dos que lá passaram interessava achar, e admito até que nem aos próprios que puseram as equações.

Todavia, quantas virtudes de pintor a sério se recortavam, se nos ofereciam, bem evidentes, neste e naquele trabalho exposto!

Uma preocupação igual de acampar excêntricamente, dominou os que compunham a grei impertérrita do último certâmen.

...Rua Augusto Rosa, 58, 1.º andar, à Sé... E nesse primeiro andar, de um bem insosso conspecto, que algazarra (fosse ela útil!) de arrojos!

Imagino o assombro daquelas rotineiras paredes, sentindo a responsabilidade medonha de abrigarem uma tão báquica sarça de vociferações tonais...

Bem! Mas hão-de pensar os expositores que desta maneira é que se *é novo*.

E valerá realmente a pena (dizia eu comigo, fariscando aqui e ali) *ser novo*, à custa dum tão tressuado sacrifício aos deuses coléricos do extravagante?

Pudéssemos nós entrever o que se passa em cada qual destes *iconoclastas*, colocado em frente ao seu recôndito e (vou apostá-lo) razoável indivíduo próprio...

Se não erro muito, o que a esta pintura do disforme, uma, ou outra vez aflora, de àticamente linear e de clàssicamente perspectivado, será a saudade do que cada um *desejaria continuar a ser*, se o «outro» deixasse, o «outro», — fantasma psicológico de nós todos...

Lisboa, Junho e Julho de 1949.

CARLOS PARREIRA

N O T A S

CARLOS QUEIRÓS

Faleceu sùbitamente, em Paris, com 42 anos, o poeta Carlos Queirós, nosso colaborador e nosso amigo. O Diário Popular, *de*

Lisboa, dirigido pelo escritor Luís Forjaz Trigueiros, dando um nobre exemplo de interesse pelo Espírito e de amor pela Poesia, dedicou três páginas à memória do autor do Desaparecido *e do* Breve Tratado de Não-Versificação. *Colaboraram nesse* in-memorian: *António Ferro, José Régio, João Gaspar Simões, Pedro de Moura e Sá, José Osório de Oliveira, Orlando Vitorino, Daniel Filipe, Silva Tavares, Vitorino Nemésio, Luís Reis Santos, António Lopes Ribeiro, Álvaro Ribeiro, Ruy Cinatti, Fernando Teixeira, António Quadros e João de Castro Osório, além de Luís Forjaz Trigueiros, que, a propósito da morte do poeta, escreveu um notável artigo de fundo sobre a vida dos intelectuais portugueses. Associando-se à homenagem póstuma a Carlos Queirós,* Atlântico *arquiva as palavras do seu Director português.*

Estou a vê-lo em minha casa, com aquele seu sorriso onde sempre tremulavam ritmos, imagens, versos ainda por fazer, a despedir-se de mim: «Vou realizar, enfim, o grande sonho da minha vida: Ir a Paris». Estranho destino o deste poeta-Poeta... Dir-se-ia que a sua morte, ou melhor, a sua «desaparição» foi o encontro, o choque da sua Poesia com o seu grande sonho ou com a realidade desse grande sonho... O poeta *viu* de mais, *sentiu* de mais, *desejou* de mais, perdeu, sem dúvida, aquela ironia luminosa que era a legítima defesa da sua alma cheia mas pouco verbal, alma que tinha o gosto, a vocação da síntese. Paris deve ter-lhe caído nos olhos, nos sentidos, poesia plena, *materializada*, inundando-lhe o coração de imagens, de cores, de linhas, de ritmos, de perfis, inundação que não pôde conter, segurar, na sua inspiração medida, enxurrada que foi logo a seguir girândola de estrelas que levou logo para o céu a sua deslumbrada, fascinada... Foi, assim, creio bem, que ele morreu:

De súbito arrebatas-me, através
De zonas espectrais, de ignotos climas,
E, quando desço à terra, já não sei
Onde era o meu lugar...

Que dizer mais de Carlos Queirós quando as nossas palavras ainda são lágrimas? Outros fazem versos mas também *isto* ou *aquilo*... Carlos Queirós, até quando fazia *isto* ou *aquilo*, era sempre o Poeta, *nunca disponível*, poeta quando sorria, quando conversava, até quando criticava... Não fazia então espírito, graça, *fazia sempre espírito*, isto é, obra de espírito — imagem, frase, simples olhar...

Para o deixar ser poeta, apenas poeta, fiz o que pude, o que estava ao meu alcance. Mas Carlos Queirós não teve, durante a sua passagem pela terra, o lugar que merecia, o direito de ser *apenas* ou *sobretudo* poeta. Quando se compreenderá definitivamente a utilidade *prática* da Poesia, dessa grande geradora do sonho dos homens, sem o qual, afinal, não podem viver?

Reabilitemo-nos, portanto. Não nos resignemos à morte de Carlos Queirós, que respira ainda no sofrimento exemplar da sua mãe, da sua mulher, que persiste no rosto dos seus filhos, na saudade dos seus amigos que não deve cansar. As palavras são bonitas,

devem ser ditas, mas os actos, neste caso, serão ainda mais belos. Carlos Queirós só foi rico da poesia que nos deu ou lhe devemos. Se queremos fazer bem à sua alma, paguemos agora essa dívida, e sem demorar muito, aos que não deixaram de ser ele, aos continuadores da sua vida...

ANTÓNIO FERRO

CERTO MISTÉRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA

NUMA noite da Primavera do ano passado encontrei-me com Vitorino Nemésio e Teotónio Pires, dois velhos amigos e camaradas, ambos cidadãos daquela Brumolândia de que o primeiro é mestre-cantor, além de guardião do Paço do Milhafre.

Avenida acima e abaixo, parafraseando, em nosso passeio, o problema do caracol que subia três metros mas escorregava outro, divagámos por largo tempo acerca de muitas e variadas coisas, que ora nos levavam, recuando, às alamedas floridas da juventude, ora nos conduziam, futurando, aos caminhos enigmáticos de amanhã.

No sempre agradável e já hoje raro prazer da conversa, íamos passando deste àquele assunto, até que, nem recordo porquê, veio a talhe de foice, em seara de ideias, não sei que ponto que me levou a falar numa recriação episódica com que há vários anos me entretenho: a meditação de certo mistério da língua portuguesa, imperativo do nosso sentimento ou fruto dele, senão, mais simples e altamente, apenas desígnio de Deus.

Afigurou-se-me que o caso interessara sobretudo Vitorino Nemésio, grande Senhor das belezas da nossa língua, e isso do mesmo modo como, há dias — e igualmente a horas mortas — me pareceu também intrigar outro amigo e camarada (porta-estandarte da Alta-Cultura, o Dr. Medeiros de Gouveia, outro Brumolândio...

Qual o mistério? Este, que sempre me recusei a atirar para o acaso fácil das meras coincidências: na língua portuguesa — e só nela — certas palavras (principais, porque exprimem altos sentimentos e definem a condição humana) têm uma imediata correspondência, mesmo gráfica e visual, com outras, de que como que provêm ou que determinam, e que em qualquer caso sugerem.

Exemplos: «Mágoa» e «água» — aquela contendo, pressupondo ou insinuando as lágrimas («que lágrimas são água») — e a segunda deixando adivinhar e ver a primeira; «Amor» e «Dor», esta implacável filha da outra; «Paixão» e «Coração», esta berço e túmulo daquela, e a primeira déspota da segunda; «Desejo» e «Beijo», este acordando aquele, ou aquele almejando e tendendo irreprimìvelmente para este; «Alma» e «Calma», esta sendo a expressão da suprema serenidade que a outra contém (o supremo descanso na eterna paz), e aquela representando o refúgio onde a outra se alcança; «Jesus», «Cruz», «Luz», o drama eterno da Paixão em três palavras que se harmonizam (em francês, «Jesus», «Croix», «Lumière»?...) e que se harmonizam cristianìssimamente, a primeira contendo o destino da segunda, a segunda contendo a tragédia de onde nasce a terceira, o jacto eterno, o clarão de verdade irradiante, e o aviso de que essa alta claridade apenas se obtém pela cruz do sacrifício.

Há muitos mais assim. Dezenas deles, pares de dezenas, abrindo caminho — quem sabe — para algum saboroso estudo de filólogo que se não confine, estreitamente, à busca dos segredos da queda do *h*, pois o tema, mais vasto e subtil, roça, aladamente, pela poeira de estrelas da fantasia e freme de imaginação, ao mesmo tempo que concorre — chego a pensá-lo — para carrear material luminoso, com vista a algum tratado sobre a talvez vocação poética da língua portuguesa, bela obra quimérica e aliciante.

Certo é que, em Paris, com estudantes universitários, escritores e artistas, às mesas do Bairro Latino ou nas sombras solenes e encantadoras do Luxemburgo (e até, uma vez, com o mago Valery Larbaud, então ainda cintilante) muito falámos do caso.

E todos, franceses, checos, húngaros, alemães, lituanos, suecos, finlandeses, ingleses, nenhuns encontravam, na sua língua, a correspondência, a interligação, a comunhão que os maravilhava e surpreendia.

Realmente, «Chagrin» ou «Peine» e «Eau», não dava nada: «Sorrow» ou «Pain» e «Water», «Leid» e «Wasser», também não. Em todas o encanto morria. E quando, numa outra língua, uma palavra ou outra se prestava do sortilégio, tinha sempre sòmente a sem expressão do casual.

Ao fim, olhavam-me atónitos e silenciosos, como quem contempla um estranho cidadão de um país fabuloso e lendário, onde se fala uma língua cujas palavras são tão extraordinárias que, — sobretudo essencialmente, isto é, nas mais humanas — uma já contém a outra, como um destino, um desígnio divino...

JOSÉ BRUGES

O PROBLEMA FUNDAMENTAL DA POESIA AFRICANA

Um dos mais importantes aspectos a encarar em toda a Poesia africana é a interpretação ou apreensão do significado real dos bailados e cantares indígenas. Nos seus batuques e nos seus cantos está a faceta mais misteriosa (porque é a mais desconcertante e paradoxal) da vida das gentes selvagens africanas. Já intuitivamente se percebe que um encantamento oculto, estranho, é embalado pelo ritmo, pela música das suas danças, dos seus cânticos e dos seus instrumentos.

Em carta de Abril deste ano, o sociólogo e crítico francês, Roger Bastide, tão interessado pela Poesia afro-brasileira, diz-me, a propósito do livro *Ao Som das Marimbas* : «J'ai souligné l'importance qu'avait pour moi l'effort de rendre dans une autre langue ce qu'il y avait de spécifique dans le lyrisme d'Angola. Je crois que vos meilleurs réussites sont dans l'utilisation du rythme du batuque e dans l'emploi de certaines sonorités pour imiter la musique des instruments africains. Mais c'est, je le sais, une voie dificile car il existe un abîme entre le génie des deux langues.»

Encaremos, pròpriamente, o significado do batuque e da música indígena, para além da simples cadência e da simples sonoridade...

No livro citado lêem-se versos como estes, do *Hino ao Batuque* :

A nossa Dor tem de gritar, gritar,
num misto de prazer e de pesar,
a Dor tem de romper em pranto e em risos...

ou este, do soneto *Quadro gentílico* :

O batuque começa e, logo, estua
afugentando a dor e o sofrimento.

ou ainda estoutros, do soneto *Ngongo* :

É por ti que o mar canta no seu pranto
por ti é que o mar chora no seu canto,
e as ondas são batuques a cantar
e a chorar tua morte (...).

ou, finalmente, estes, do primeiro soneto de *Kalunga* (Mar):

— Lágrima enorme que chorando canta...
Canção perpétua que cantando chora...

Como se explica e se justifica, por exemplo, a frase «o batuque afugentando a dor e o sofrimento»? Na generalidade das tribos angolenses, é hábito, tradição, quase lei consuetudinária, organizar festanças, cheias de cantares e danças, durante dias e noites seguidas, precisamente quando o luto envolve uma família ou sanzala pela morte de alguma alta personagem. O batuque e o canto, nesses momentos fúnebres, são como que refúgio ou evasão refrigerante, balsâmica, tónica, para as almas sofredoras.

E será por mero capricho literário, por pendor ou gosto mais ou menos barroquista ou gongórico, que eu escrevo frases como «o mar canta no seu pranto», «o mar chora no seu canto», «batuques a cantar e a chorar», «a Dor gritar num misto de prazer e de pesar», «lágrima que canta chorando», «canto que chora cantando»?... Não. A razão daquelas expressões é mais profunda do que superficialmente, literàriamente, parece.

Em todos os povos e em todas as raças, «quem canta seu mal espanta» (como diz a trova portuguesa), mas, muitas vezes, quem começa alegremente a cantar, sente, inevitàvelmente, a pouco e pouco, a alma a passar da alegria para a tristeza, e vê, afinal, a sua voz como que orvalhada de lágrimas. Mas o que há de específico e característico no indígena angolano (pelo menos na maior parte das tribos) e o fenómeno fatal, instintivo, psicofisiológico, de a dor se fazer acompanhar, concomitantemente, de uma espécie de anseio de alegria redentora, como se o espírito e o próprio corpo que sofrem não pudessem sofrer sem a realização viva desse arroubo de sublimação da própria dor.

Mesmo fora do campo colectivo, exemplos mais vulgares e mais simples daquele fenómeno dão-se em muitos casos singulares — o que prova que o fenómeno é tão social como individual. Um garoto indígena, a quem o pai (ou o patrão branco) deu algumas chicotadas, em castigo de má acção cometida, desata logo a gritar num berreiro quase infernal, — manifestação exagerada do sofrimento, berreiro que pode durar (e dura geralmente) quinze minutos, meia-hora, uma hora... Mas, durante esse banzé, o vozeirão do rapaz — cheio de imprecações e resmungações — vai-se modificando, em volume, em gravidade, em tonalidade, e, já no meio e já no fim, há uma amálgama de palavras num misto de choradeira e de cantiga, de música e de lágrimas, que ninguém ficará a saber se é realmente choro que canta ou canto que chora.

Aí reside, a meu ver, o segredo fulcral,

a chave para penetrar profundamente na alma do homem negro africano, no seu mundo tão seu, através dos batuques e dos cantares — que são, em suma, as mais encantadoras (e também as mais misteriosas) exteriorizações dos seus romances de paixão e dos seus dramas de dor...

GERALDO BESSA VICTOR

O «GABINETE DE ESTUDOS MUSICAIS» DA EMISSORA NACIONAL

A Emissora Nacional de Radiodifusão tem, dentro do meio musical português, uma função essencialmente prática, experimental. Trata-se de fazer música, de a realizar; não de a discutir ou de a ensinar.

Quer nos seus estúdios, com os programas regulares, habituais, quer no Teatro Nacional de S. Carlos, com a série anual de concertos que ali organiza, ou em qualquer sítio aonde os seus microfones se desloquem, a Emissora Nacional é sempre um campo de acção para o músico português, para o intérprete, tanto mais que as sociedades de concertos existentes têm uma parte mínima de colaboração portuguesa nos seus programas.

Ora, ao lado do intérprete, em íntima relação com ele, ninguém está melhor do que o criador. Afinal, aquele não pode existir sem este, pois o intérprete vai dar vida à obra concebida pelo artista criador; ao mesmo tempo, também o criador não poderá subsistir sem o intérprete, pois a música verdadeiramente só existe quando é executada.

Acolhendo a Emissora Nacional tão largamente o intérprete português, abrindo-lhe tão benèficamente as suas portas e vulgarizando-o, quer directamente, em carne e osso, quer pelo disco, era lógico e natural que também recebesse o compositor, encomendando-lhe a obra, fazendo-a nascer. É justamente esta a principal função do «Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional», formado em 1942 e actualmente constituído pelos seguintes compositores: Cláudio Carneyro, Ruy Coelho, Armando José Fernandes e Joly Braga Santos.

Pela maneira como está organizado, a sua acção não se limita à simples encomenda ocasional; vai mais longe. Fixa e regulariza a actividade do compositor, dando-lhe, ao mesmo tempo, uma segurança maior. É que, em vez de adquirir uma determinada obra, o «Gabinete» faz um contrato com os músicos escolhidos, pelo qual, em troca de um *cachet* mensal, eles se obrigam a entregar todos os anos uma peça de grandes dimensões. A sua actividade não fica pois, deste modo, inteiramente abandonada ao acaso, ao acidente, ou, mesmo, à inspiração, mas torna-se estável e ordenada. Por um lado, o compositor sabe que trabalha para um fim bem preciso e com um prazo bem determinado; tem à sua frente um objectivo fixo, que o põe ao abrigo da irregularidade das circunstâncias, da inconstância do gosto do público. E por outro lado, sabe que sua obra será executada e não ficará a apodrecer entre as fichas de um arquivo.

O compositor tira, dessa forma de colaboração, mais uma grande vantagem, não menos importante e estimulante do que as anteriores: é ver a sua obra apresentada ao público, e completo, assim, o ciclo da vida artística. Porque, se a concepção e a feitura da obra são mais ou menos difíceis e problemáticas, muitas vezes as dificuldades práticas de execução não são menores, nem de menos importância. Uma execução deficiente, a impossibilidade completa de apresentação da obra, podem trazer graves inconvenientes à carreira do compositor e ao seu trabalho de criação. A barreira entre o artista e o público leva até à inibição das faculdades criadoras. Deste facto podem colher-se exemplos na história da música. O mais eloquente é, certamente, o de Berlioz. Sucessivos obstáculos deprimiram-no, a ponto de fazerem abortar uma sinfonia, ainda em germe no seu espírito, sem chegar sequer ao símbolo gráfico.

«Se começo este andamento, — diz o grande músico, — escreverei toda a sinfonia; ela será considerável; nisso passarei três ou quatro meses, exclusivamente. Não farei mais folhetins, não ganharei, pois, mais nada. Depois, quando acabar, não poderei resistir à tentação de a fazer copiar (seja 1.000 a 1.200 francos de despesas); depois, de a fazer ouvir. Darei um concerto, cuja receita mal cobrirá metade das despesas. Perderei aquilo que não tenho»... «Na noite seguinte, ouvi claramente o *allegro*; parecia-me vê-lo escrito. Estava cheio de uma agitação febril, cantava o tema, ia-me levantar... mas as reflexões da véspera retiveram-me ainda, resisti à tentação, agarrei-me à esperança de esquecer. Enfim, adormeci, e no dia seguinte, ao levantar-me, toda a lembrança, de facto, tinha desaparecido para sempre».

A existência na Emissora Nacional do

«Gabinete de Estudos Musicais», organizado da maneira que anteriormente descrevemos, evita em larga escala que se dê entre nós um caso tão trágico como este que Berlioz nos contou.

JOSÉ CARLOS PICOTO

REEDIÇÃO DO «VERDADEIRO MÉTODO DE ESTUDAR»

HÁ muito já que era esperada, da operosidade do Prof. António Salgado Júnior, uma reedição da obra famosa de Verney. Famosa muito mais pela polémica que há dois séculos provoca do que pelo mérito intrínseco que de somenos tem sido considerado.

Com efeito, o que a polémica célebre até nossos dias tem vindo a debater não é a reforma pedagógica preconizada pelo autor do *Verdadeiro Método de Estudar*, mas sim a doutrina filosófica de que tal método viria a ser, ou veio a ser, o veículo.

Com a meticulosidade que o estudo sobre as «conferências do Casino» tornou notória, o Prof. Salgado Júnior põe de lado o significado da polémica, e afirma:

«Já escrevemos que nos interessa nesta obra aquilo que muitas vezes se coloca em segundo lugar: o que ela é no ponto de vista do sistema de ideias que Verney advoga»; e mais adiante:

«Eis a intenção que nos leva à esperança de que se torne nítida uma primeira vantagem: a de se ver, claramente visto, que a obra é, essencialmente, a dum pedagogista».

O intuito do Prof. Salgado Júnior parece-nos ter ficado a meio caminho. Assim, cremos que esta anulação do longo esforço da polémica verneysta proveio, aos olhos do historiador literário, da permanecente obscuridade da questão. Para a clarificar, pensou Salgado Júnior que se impunha rever, re-estudar sem preconceitos, sem prejuízos, o motivo inicial da questão, regressar à obra de Verney como sendo ela «essencialmente a dum pedagogista».

Digamos que deste modo, talvez ingénuo, se terá iludido o historiador. Não há obra que seja «essencialmente pedagógica» por a pedagogia consistir na transmissão de ou na iniciação em uma doutrina; a pedagogia subordina-se, pois, ao pensamento que transmite ou em que inicia. Eis o que o Prof. Salgado Júnior reconhece quando afirma que o *Verdadeiro Método* lhe interessa «no ponto de vista do sistema de ideias que Verney advoga»; e, demonstra-o o Prof. Cabral de Moncada (em notável artigo inserto no n.º 14 do *Boletim do Ministério da Justiça)*, nenhuma obra portuguesa de pedagogia como a de Verney se sujeitou tanto à exclusiva finalidade de advogar um sistema de ideias.

Por a pedagogia estar assim subordinada (ou por a pedagogia assim *advogar*, como diz o Prof. Salgado Júnior), é que a obra de Verney motivou a polémica que se tornou longa e ainda perdura mercê de factores que lhe são alheios. O lugar e a significação do *Verdadeiro Método* está, pois, no início da polémica; sem esta, o livro não passa de uma curiosidade literária. O preconizado regresso ao estudo directo da obra de Verney seria, por conseguinte, ilusório: logo no esforço de a compreender, necessàriamente se renovaria a polémica, isto é, renovar-se-ia a crítica ao iluminismo e a crítica à escolástica.

A diagnose do Prof. Salgado Júnior parece-nos, portanto, correcta enquanto se limitou a verificar que a questão permanece obscura. Mas caiu no erro ao pretender clarificá-la mediante a metodologia positivista. O problema é diverso.

Verney *advogou* a introdução do iluminismo em Portugal, o que foi executado pela reforma de Pombal que extinguiu o ensino da filosofia. Com o reaparecimento, na segunda metade do século passado, do pensamento filosófico, impunha-se a crítica à reforma pombalina, o que coincidiu com a renovação da escolástica e, portanto, provocou a crítica à obra de Verney.

Assim se baralhou a polémica verneysta: de um lado, o iluminismo, apoiado agora em Descartes e Augusto Comte; de outro lado, a neo-escolástica e o neo-tomismo.

O problema está em saber de que lado se encontra, ou em que terceira posição se afirma o pensamento português.

O. V.

«O GÉNIO NACIONAL NA ARQUITECTURA PORTUGUESA»

NESTE trabalho de António Quadros — que constitui uma dissertação de licenciatura — o Autor pretendeu estudar a arquitectura portuguesa como manifestação do génio nacional. Menos próximos ou mais estranhos a esta manifestação considerou os estilos da arquitectura gótica e renascentista; como manifestantes do génio português considerou

os monumentos românicos e barrocos. António Quadros pretendeu, deste modo, introduzir no domínio da arquitectura o que já foi ensaiado no sector da literatura, isto é, interpretar as formas e os ritmos mediante uma simbólica nacional. Coerente será que tenha utilizado os trabalhos congéneres em que João de Castro Osório denuncia os critérios estrangeiros que têm presidido à consagração dos nossos valores literários.

Apresentada na Faculdade de Letras de Lisboa, quer dizer portanto que sugerida pelos professores desta escola—a dissertação de António Quadros talvez indicie o reatamento de uma tradição do Curso Superior de Letras. Referimo-nos às obras de Teófilo Braga, Leite de Vasconcelos e Adolfo Coelho que, ao mesmo tempo que estudavam, como o autor de *As Modernas Ideias*, a literatura portuguesa, fundavam a teoria da nossa etnografia.

Apoiado nesta tradição, António Quadros repudia a apreciação da nossa arquitectura por critérios estrangeiros que desconhecem e contrariam a sentimentalidade portuguesa. E pela mesma razão repudia a subordinação da arte arquitectural às técnicas da engenharia, subordinação que foi infelizmente consagrada no Congresso dos Arquitectos há pouco tempo realizado em Lisboa.

Embora tenha sido discutida pelos professores de «Estética e História de Arte», a dissertação de António Quadros pertence ao âmbito da filosofia. Queremos dizer que a estética de uma escola de belas-artes não é a mesma que a de um curso superior de filosofia. Aquela pode ser uma disciplina normativa para educação de artistas e de artífices; esta é um método próprio da filosofia que consiste na interpretação simbólica das formas e dos ritmos. Melhor seria distinguir até entre «teoria da arte» e «estética».

Infelizmente, os estudos de estética não têm sido desenvolvidos entre nós, onde mais interessa a história das artes plásticas ou a história da arquitectura do que a especulação filosófica. O mérito do trabalho de António Quadros está, pois, em contribuir para uma disciplina pouco cuidada nos nossos ambientes culturais.

O. V.

O SECULO XIX E A CULTURA PORTUGUESA DO SECULO XX

COM o próximo ano de 1950 encerra-se a primeira metade do Século, e parece chegado o momento de realizar o balanço à vida cultural do nosso país. É um estudo que se impõe para tornar lúcida a diferença que nos separa já das gerações oitocentistas, para tornar lúcido o que, por deficiência de cultura ou por irreflexão de rotina, se encontra ainda obscuro para a inteligência dos medíocres.

A cultura do século XIX já não tem actualidade entre nós, já fechou o seu ciclo. Apenas por demora do prestígio ou proximidade da lembrança, é ainda frequente citar os escritores do século passado como modelos e exemplos que outros ciclos da nossa cultura igualmente apresentam.

Ainda não estava terminado o primeiro quartel desta centuria e já, em Espanha, Ortega y Gassett editava uma *Biblioteca de Ideias do Século XX* com os livros que problematizavam as certezas oitocentistas sobre o valor da história, as relações das ciências com a filosofia e das ciências do espírito com as ciências da natureza. Esta revolução imprimiu diverso sentido ao pensamento espanhol que, em suas novas características, foi notàvelmente exposto por Julião Marias no livro *A Actual Filosofia Espanhola*.

Nós procedemos tardiamente; e ao contrário do sentido positivo dos espanhóis, dedicámo-nos à revisão dos valores do século XIX num trabalho que ainda não concluiu a sua publicação. Referimo-nos à *Perspectiva da Literatura Portuguesa no Século XIX* que a Livraria Ática vem editando em fascículos e que é constituida de estudos das mais representativas personalidades oitocentistas por escritores contemporâneos. Reunidos os fascículos já publicados, que compõem o primeiro volume da obra, verifica-se que os estudos editados induzem o leitor a falsas conclusões sobre o século XIX e também sobre as directrizes da cultura contemporânea.

Tal resultado é conseguido pelos colaboradores dessa obra com uma astúcia que se reflecte e denuncia no tratamento ideológico dos autores criticados; embora não se trate pròpriamente de uma obra de intenções políticas, ela aparece como campo de exercício da crítica comunista, socialista e democrática, numa projecção tardia do espírito dos autores das «conferências do Casino». Assim, os escritores e pensadores criticados aparecem diminuídos, não em função dos valores que hão-de ser vigentes no século XX, mas em nome das doutrinas pessoalmente perfilhadas pelo crítico que, pela sua posição política, é um retardatário continuador das piores tendências do século XIX: o positivismo e o realismo.

Aliás, se a escolha das figuras estudadas tem por fim dar um quadro representativo dos mais altos valores do século XIX, já se não pode dizer que os organizadores da publicação usassem do mesmo critério de imparcialidade nos convites aos colaboradores da obra. A lista destes está longe de ser representativa dos valores das actuais gerações, e as omissões são tão injustas que desacreditam a obra.

Não estranhamos, por isso, um desencontro significativo e muito digno de meditação: as personalidades que, pela sua formação cultural ou pela sua situação universitária, estariam naturalmente indicadas para estudar os filósofos, aparecem-nos a fazer literatura a propósito de literatos. Dos três filósofos que, na *Perspectiva da Literatura Portuguesa no Século XIX*, foram considerados merecedores de estudo — Silvestre Pinheiro Ferreira, Amorim Viana e Sampaio Bruno — ocuparam-se, e com competência que os distingue, três escritores discípulos de Leonardo Coimbra. Isto significa que a erupção da filosofia portuguesa alcançou já até às zonas onde a literatura, há poucos anos ainda, só considerava os poetas e os novelistas.

Urge, portanto, que os escritores conscientes do nacionalismo característico desta primeira metade do Século não deixem passar sem desagravo a publicação de uma obra que induz o leitor em falsas conclusões. Com efeito, o nosso tempo não se caracteriza por ter ultrapassado, nas ideias ou nos factos, o século XIX, mas, pelo contrário, por ter reagido contra ele nos seus aspectos filosóficos, literários e artísticos. Diríamos até que a reacção foi tão longe que pode ser expressa pela contradição; é uma hipótese a verificar.

Se o século XIX foi assinalado com a presença e a acção de individualidades de talento e até de génio, a luz do novo critério levar-nos-ia a concluir que o nosso século apresenta personalidades muito mais altas. Não é, porém, o intuito comparativista que nos domina, nem o desejo de desfazer o prestígio dos escritores do século passado. O que importa é tornar conscientes as diferenças que nos separam, para tornar nítidas as directrizes que seguimos.

Basta elaborar uma simples tábua cronológica dos nossos acontecimentos culturais desta metade do Século, as datas em que foram publicados os livros mais significativos e, especialmente, as revistas de cultura, para verificarmos o acentuado e progressivo nacionalismo dos melhores valores das gerações que se sucederam à publicação, em 1902, de *A Ideia de Deus* de Sampaio Bruno.

Considere-se apenas, neste brevíssimo apontamento, a influência das revistas literárias, porque elas não constituem afirmações singulares e isoladas, mas representam grupos e, como tal, exprimem uma ideologia já fundamentada no conjunto das obras de alguns escritores. Seremos forçados a reconhecer que a influência das revistas *A Aguia*, órgão do movimento da Renascença Portuguesa, e *A Nação Portuguesa*, órgão do Integralismo Lusitano, foi, nos seus efeitos, incomparàvelmente superior à de todas as revistas das correntes estrangeiradas. Justo será referir também as revistas *Descobrimento* e *Litoral* (para não falar do *Atlântico)* pelo que contribuiram para o nacionalismo cultural e para o declínio do positivismo e consequente crise da literatura, operantes com nítida evidência no momento que decorre.

O estudo da cultura portuguesa no século XX não poderá consistir na crítica das suas mais representativas figuras literárias; este critério, adoptado na *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, contraria a objectividade dos valores poéticos, artísticos e filosóficos, para favorecer apreciações singulares e pessoais sem projecção de objectiva realidade. O critério a adoptar deve ser o estudo dos temas predominantes neste período da nossa cultura. Considerar-se-ia, por exemplo, não a obra poética de Teixeira de Pascoais ou de Fernando Pessoa, mas o desenvolvido pensamento poético que, desde Pascoais até Pessoa, foi gradualmente manifestado pelo génio próprio a estes artistas. Também em filosofia se não considerariam as obras isoladas de Bruno ou de Leonardo, mas definir-se-ia a evolução do pensamento nacional desde *A Ideia de Deus* até à problematização actual da filosofia portuguesa.

Tal critério impediria que os colaboradores introduzissem na publicação, e assim a desacreditassem, as preferências do seu gosto pessoal, dos seus subjectivos valores ou dos seus compromissos políticos, obrigando-os à meditação objectiva da realidade cultural, além de conferir, ao conjunto da obra, a harmonia indispensável para formar a vera imagem da metade finda do século XX.

Cremos ser esta a reflexão que se impõe a toda a inteligência esclarecida nos umbrais do ano de 1950.

O. V.

ARQUIVO

DOIS PARALELOS

DA oração de João Neves da Fontoura na posse, da cadeira de sócio correspondente pelo médico e escritor argentino Gregório Aráoz Alfaro, da Academia Brasileira de Letras, transcrevemos estes dois paralelos :

NEM LÍNGUA ARGENTINA NEM BRASILEIRA

Argentinos e brasileiros — afora o radicalismo de pequenos e selectos núcleos nacionalistas — não nos podemos, assim, decentemente apropriar das línguas constituídas e faladas pelos povos que nos acharam, que nos descerraram as portas da cultura, que nos legaram os índices da luminosa civilização mediterrânea. Semelhante conduta — mais do que um crime — seria uma terrível ingratidão. São incontestàvelmente muitas as nossas peculiaridades em relação à fala das antigas metrópoles — na ortoépia, na sintaxe, na semântica. Mas nem seria possível que tantos séculos posteriores à transplantação não trouxessem aos velhos troncos a seiva do Novo Mundo, a influência do solo e do clima, a enxertia de vocábulos impostos por outros aspectos e outras necessidades inexistentes na península ibérica. Daí, porém, até à proclamação de que falais *argentino*, de que nós falamos *brasileiro* vai a distância que separa a heresia da doutrina revelada. No caso nem sequer haveria base científica, porque as línguas são as mesmas, com as mesmas flexões e as mesmas formas. Se o não fossem, teríamos de reclamar, quando o exigissem as formalidades judiciárias ou políticas, a interferência dos tradutores, o que seria acrescentar o ridículo ao erróneo. Há diferenças entre o castelhano da América e o da Espanha? Sem dúvida que as há, como há entre o português do Brasil e o de Portugal. Mas essas diferenças não são exclusivas entre a fala dos pais e a dos descendentes. Elas existem talvez mais características e mais fundas lá mesmo em cada uma das Nações peninsulares, de que provimos.

Leite de Vasconcelos chegou a denominar dialectos as maneiras de falar no Norte de Portugal, na Beira, na Estremadura, no Alentejo. E explicou que aquelas variações linguísticas «correspondem a variações étnicas, geográficas e sociais, sem que se possa sempre precisar o grau de dependência em que as primeiras estão para com as segundas». No que toca à Espanha, talvez as diferenças sejam mais acentuadas entre a pureza idiomática da Velha Castilha e o catalão, o galego, o andaluz. Os que queiram ver nessas falas dialectos ou deturpações de castelhano, lembrem-se do que disse Menendez Pelayo do catalão: «lengua ni forastera, ni exótica, sino española y limpia de toda tacha de bastardia». A língua francesa, cujo génio a tornou a língua diplomática por excelência, existe límpida, pura e universal no mesmo país em que se ouvem as diferentes falas dos Pirenéus, da Provença e da Bretanha.

Cumpre não esquecer que essas variações linguísticas, como explicou Dauzat, se formam em virtude de causas puramente sociais, às quais cumpre ajuntar razões de ordem estritamente geográfica.

Mas nem o que falais no Prata deixa de ser castelhano, como nós não nos apartamos do português senão por variantes imperceptíveis no esquema dos factos linguísticos.

O saudoso académico Xavier Marques, um dos nossos maiores mestres, disse-o irrecusàvelmente: «A língua nacional é, e será por séculos, a que recebemos de Portugal como baptismo da civilização, apenas modificada à semelhança do que ocorreu em todas as possessões desse país, mas dentro da relatividade de nossa mesologia glótica».

João Ribeiro admitia a designação—idioma nacional — como acontece entre vós, mas recusava com firmeza emprestar-lhe o título de brasileiro.

No que toca à Nação Argentina, Senhor Aráoz Alfaro, há dez anos já ensinava o vosso compatriota Juan B. Selva: «Es palmaria la tendência que muestra el habla castellana hacia su unidad en todos los paises que la usan, à pesar de todas las diferencias que puedan advertirse, asi de orden fonético como lexicológico, semántico y morfológico. Nuestro idioma nacional, el idioma argentino, es y será el castellano más culto y literário».

O que não há, nas línguas, é a fidelidade absoluta às origens. Os idiomas não guardam em relação uns aos outros o preceito da castidade. Ao contrário, são polígamos incorrigíveis raptando tudo quanto lhes desperta a volúpia de enriquecer-se, cruzando as vozes mais díspares pela fonética e pelas origens, de modo que, além dos filhos legítimos, registrados nos assentos da pureza etimológica,

encontramos, no gineceu vocabular, os descendentes bastardos, às vezes nascidos de concubinas estrangeiras. Isso quando não se entregam à paixão de criá-los pelos artifícios dos neologismos, quase sempre bárbaros.

Aliás a técnica, a guerra e o esporte têm de tal forma universalizado um tão grande número de palavras que já houve quem compusesse esta frase: «A *star*, juntamente com o *recordman* do *looping*, tomou um *cocktail* no *bar*, depois do *foot-ball*».

PORTUGAL E ESPANHA

Porque havermos de corar da nossa paternidade linguística, já que não cessamos de proclamar com orgulho as nossas origens étnicas e políticas?

A vossa — a Espanha, leal e cavalheiresca, mãe do génio de Cervantes, com os seus guerreiros, os seus reis, os seus heróis, os seus santos, os seus pintores, os seus músicos, a sua história; a nossa — a «pequena casa lusitana do verso camoniano, a Nação que descobriu uma grande parte do mundo, a Nação que foi forte sem ser arrogante, que teve exércitos e esquadra sem ser opressora, que governou um grande império e não foi imperialista.

A glória dos filhos não exige a negação dos pais ou a deturpação dos patronímicos. Há entre os termos — renovação e invocação — a mesma diferença que separa a legitimidade de uma origem de bastardia de uma procedência. Renovar é transformar, sob a influência do tempo e do meio, o que já existe; é acrescentar, por força da necessidade ou da conveniência. Renovar é dar uma forma nova, sem prejuízo do fundo antigo; inovar é mudar por espírito de novidade. O renovador é um evolucionista; o inovador é, às mais das vezes, um improvisador volúvel e inconsciente.

Pode ser que daqui a séculos se processe uma tão grande diferença entre as línguas ibéricas e as do Novo Mundo que realmente não mais se compreendam aquelas e estas nem oralmente nem por escrito. Então, sim, estaremos em face da formação acabada de novos idiomas, tão distintos uns dos outros como o castelhano e o português o são do latim de que brotaram. Não queremos hoje nem a tacha de usurpadores de títulos alheios, nem o regresso à condição diateral, o que seria uma *captis diminutio*.

Confessemos honestamente que somos condóminos das línguas dos nossos descobridores, dos nossos pais, dos nossos antepassados. A língua é deles, o uso é que é de todos.

E que dois belos, ricos, harmoniosos idiomas nos tocaram! Do vosso disse lindamente Juana de Ibarbourou, grande poetisa uruguaia, que junta o talento à graça e à beleza femininas:

Lengua castellana mía.
Lengua de miel en el canto
De viento recio en la ofensa,
De brisa suave en el llanto.

La de los gritos de guerra
Más osados y más grandes.
La que es cantar en España
Y vidalita en los Andes!

Lengua de toda mi raza,
Habla de plata y cristal
Ardente como una llama
Viva cual un manantial!

Ao nosso chamou Olavo Bilac:

Tuba de alto clangor, lira singela,
Que tens o trono e o silvo da procela
E o arrolo da saudade e da ternura.

ROMANCES PORTUGUESES

CORNÉLIO Pena, o notável romancista de Fronteira, Dois Romances de Nico Horta e Repouso, *tão mal conhecido em Portugal, publicou no primeiro número do esplêndido* Jornal de Letras, *do Rio de Janeiro, um artigo com que parece querer iniciar uma série de notas sobre romancistas portugueses — artigo que, pela aguda distinção entre Camilo e Eça, merece ser conhecido entre nós.*

Escrever sobre romances portugueses é um prazer arrastante, que levaria longe quem a ele se entregasse sem uma certa reserva, até mesmo, talvez, a fazer crítica com seu carácter de utilidade. Mas isso seria desvirtuar a finalidade despretensiosa de simples apontamentos, de notas, à margem do que nos tem vindo do outro lado do Atlântico. Quem reflecte, mesmo ligeiramente, sobre o que se tem escrito em Portugal, em matéria de romance, até aqui, vê logo surgir à sua frente Camilo Castelo Branco e Eça de Queiroz, formando marcos de onde partem os caminhos percorridos até hoje pelos romancistas, sem se falar nos inúmeros e tortuosos atalhos que os ligam, em rede complexa e intrincada. Nisso é diferente de nossa lite-

ratura, onde não é possível uma tal simplificação, pois não tivemos duas figuras assim diferenciadas, que se defrontassem.

Camilo concentrou sua vontade de acção no instrumento de que se serviu para dizer e, Eça, naquilo que tinha a transmitir.

Daí a obra enorme, tumultuosa, desigual, profundamente humana do primeiro, vasada em linguagem de extraordinária perfeição, em contraste flagrante de desequilíbrio e de harmonia, apenas ligados pela força o conteúdo e o continente. De outro lado a série pequena de livros, calculados, dosados, bem medidos em sua aparente despreocupação, com seus personagens dirigidos, escondendo mal, por baixo da anedota, as opiniões do autor, e escritos em linguagem descuidada, pelo segundo.

Camilo Castelo Branco romancista é tão complexo, são tais e tamanhas as paixões que se agitam em sua obra, que, dada a preguiça intelectual cada vez mais comum entre nós e em Portugal, muito poucos fazem o esforço de compreendê-lo, nem sequer o de deixar-se dominar por ele. E então contentam-se com a beleza de seu estilo, com a pureza inexcedível de sua língua, e colocam seus livros nas estantes como simples elementos de consulta, entre as utilidades. Quantos fecham os seus romances com uma única exclamação nos lábios: que estilista! Daí a fraqueza dos camilistas, esmagados pela grande maioria dos gramáticos, que formam entre eles um bloco maciço, irremovível.

Entretanto, seria bastante ler de coração aberto uma só de suas novelas, atentar no conteúdo de suas frases «tersas, puríssimas», como é de uso chamá-las, para que se veja crescer em nossa imaginação todo aquele povo de gente cheia de sangue vivo, robusta, inquieta, angustiada, prisioneira da estreiteza da terra onde vive. A sensibilidade que os anima, enorme, confusa, também assustadora maior do que eles, não permitindo o vazio nunca, com suas cambiantes ora grosseiras até o asco, ora delicadas até o sobrenatural, a todo o momento rompendo suas prisões torna ainda mais ansiosa a visão, em desacordo com a paisagem bucólica em que surge...

Toda essa massa informe Camilo a envolve em uma capa de palavras claras, incisivas e fortes, em frases castiças e luminosas, na linguagem masculina e meridiana que só nele se encontra.

Eça de Queiroz, que policiara suas ideias e seus pensamentos no estrangeiro, ainda no bom tempo de antes da Guerra, quando a elegância valia muito mais do que a verdade, trouxe alguma coisa a dizer, dentro da moda em vigor, e dominou inteiramente o assunto de seus romances, exercendo sua vontade na manipulação da vida de seus homens e mulheres. Êles e elas escondiam mal a sua opinião, e sentia-se sempre os cordéis que os moviam. Perdeu na sinceridade e na compreensão da alma lusa, mas ganhou na maestria mental, que o fez logo condutor das letras de seu país, onde deixou, como romancista, marca muito mais forte do que Camilo.

Orientando a frio a sua natureza de português, domesticado em França, para as palavras vazias de sentido que nesse tempo agitavam o mundo, e pareciam graves e profundas no meio dos prazeres que embriagavam a humanidade, ele fascinou desde logo os moços e assumiu um papel preponderante, que ainda hoje continua forte e muito vivo.

É verdade que esses dois caminhos, assim abertos não poderão servir de critério para uma classificação dos novos romancistas de Portugal, mas sempre é necessário que se relembre isso, como uma singela introdução às notas que nos sugerem alguns livros que nos chegam de Lisboa e do Porto.

[..]

CORNÉLIO PENA

PORTUGUESES DO MUNDO

HÁ duas espécies de Portugueses: os de Portugal e os do Mundo. Por Portugueses de Portugal designo aqueles que, contra o imperativo da posição geográfica do país, e contra a tradicional vocação da raça (raça no sentido histórico, é claro), se confinam na estreita faixa de terreno que pouco mais é do que uma praia: a «ocidental praia lusitana». Por Portugueses do Mundo entendo aqueles outros que, aceitando a lição deste finisterra, fizeram da orla atlântica da Península um simples ponto de apoio, quase um pretexto para a expansão além dos mares. Se há um *mundo que o Português criou* — na expressão de Gilberto Freyre —, que admira que haja Portugueses do Mundo?

Muita coisa errada se tem escrito sobre o carácter do Português! Ainda agora, António Quadros, numa dissertação sobre *O Génio Nacional na Arquitectura Portuguesa,* que merece sair do âmbito da Faculdade de Letras, chama a atenção para os erros cometidos, na interpretação psicológica do Português, por um dos espíritos mais lúcidos que a nossa cultura produziu: o luso-descendente Moniz Barreto da Índia Portuguesa. Englobando-nos na classificação, demasiado genérica, de Peninsulares, considerou-nos Moniz Barreto: «Destituídos de imaginação penetrante e do dom de vasta compreensão, desprovidos de larga simpatia, e de curiosidade infatigável...». Não quero, agora, discutir se somos ou não capazes de compreender, integralmente, o mundo das ideias, mas o mundo espacial não é, apenas, o mundo físico, mesmo considerado geogràficamente, pois que a ele pertencem os homens, com as suas crenças. Admitindo que, sem o «dom de vasta compreensão», fossem possíveis obras como a de António Galvão ou a de Garcia da Orta, a verdade é que, sem «curiosidade infatigável», não teriam podido, os Portugueses de Quinhentos, trazer para a Ciência europeia o conhecimento do mundo oriental. Não se pode negar que, além da curiosidade interessada, os Portugueses das Descobertas mostraram, pelas outras terras e pelos outros povos, uma «larga simpatia». E como explicar, sem o acréscimo da «imaginação penetrante», a epopeia de Camões e o vasto panorama, tão real como maravilhoso, que são as *Peregrinações*.

Gilberto Freyre atribui aos Portugueses — como já uma vez assinalei — a capacidade franciscana de amarem todas as coisas: climas, paisagens, gentes, faunas, floras, alimentos, objectos, das Ilhas, da África, da Ásia, da Insulíndia ou da América, levando umas de aqui para ali, outras de ali para acolá, misturando coisas da Guiné com coisas da Índia, coisas da China com coisas do Brasil, como se, navegadores e colonos, tivessem querido corrigir o Mundo, e todas as coisas confundissem no mesmo amor ecuménico. Foi esse espírito — como já, também, exemplifiquei — que nos levou a trazer o chapéu de sol da China para a Europa, e a implantar o seu uso no Brasil; a introduzir, na corte de Inglaterra, o gosto pelo cacau e o hábito do chá (e pelo espantoso jornal de Samuel Pepys sabemos exactamente a data em que o cacau começou a ser tomado pelos ingleses, graças ao casamento de Carlos II com uma princesa da Casa de Bragança); a fazer da cozinha e da doçaria nacionais um resumo de todas as partes do Mundo (como se verifica, segundo me informou Manuel Múrias, pelo livro de receitas do cozinheiro de D. João V); a levar para o Brasil, não só a proveitosa cana de açúcar, mas a inútil palmeira imperial — essa palmeira que, sendo a única da sua espécie vegetal que não tem utilidade prática, D. João VI fez ir da Índia para o Brasil, só por ser decorativa, e que é, hoje, um dos mais belos elementos da paisagem urbana do Rio e de numerosas outras cidades brasileiras. Quem viu, alguma vez, os frisos maravilhosos que essas palmeiras formam ao longo da Rua Paisandu ou do Canal do Mangue, no Rio de Janeiro, não pode deixar de admirar o espírito que levou o rei de Portugal, instalado no Brasil, a mandar ir da Índia, para o novo mundo em criação, algumas mudas de palmeiras imperiais. Não sei de soberano cuja memória se conserve tão ligada a uma espécie vegetal, pois que lá está ainda, erecta e imponente, no Jardim Botânico do Rio, a primeira dessas palmeiras, plantada no Brasil, e foi o próprio D. João VI quem a entregou à terra brasileira, como a ela deu uma Sociedade e, com o Príncipe seu filho, o instrumento da independência.

Da inalterabilidade desse espírito colhi, não há muito, uma prova eloquente. Voltava eu do Brasil, num «Clipper», quando, sobre o Atlântico, um companheiro de viagem meteu conversa comigo. Era um português de origem humilde, estabelecido em Belém do Pará — segundo me disse — com uma pequena mercearia. Como a Guerra terminara pouco antes, não havia vapores, e fora à cidade do Natal tomar o hidroavião, saudoso como estava da pátria. Não sei a

que propósito, disse-lhe que nunca vira em África jaboticabeiras, nem colonial algum me dera notícias dessa árvore — de onde concluíra que se tratava de espécie vegetal exclusivamente brasílica. Devo explicar, aos que desconhecem o Brasil, que as jaboticabas são um fruto insulso, sem importância comercial, pois que se vende baratíssimo nos mercados, creio que só aos moleques. Têm para mim, no entanto, o sabor de algumas horas passadas, quando criança, numa xácara paulista, e, em certos momentos de nostalgia, podem resumir, como, aliás, qualquer outro gosto ou perfume, a minha saudade do Brasil. Pois o tendeiro português do Pará, que, depois de visitar a «terrinha», voltava para o Brasil, e não devia ter interesse nenhum em dotar o Império Colonial Português de uma nova espécie vegetal, para mais sem valor económico, disse-me logo: «Eu tenho um parente em África e, logo que regresse a Belém, vou mandar-lhe uns caroços de jaboticaba, para que ele plante, a ver se dá».

São assim os Portugueses do Mundo! Os Portugueses de Portugal — que o são, pelo sentimento, mesmo quando vivem longe do torrão natal —, procuram, pelo contrário, transformar a terra estranha — sempre terra de exílio, para eles, mesmo quando a língua é a mesma — numa simples transplantação da aldeia minhota. Da aldeia e do solar, pois que um minhoto ilustre conheci eu, que procedia assim. Num almoço que me ofereceu, na sua casa de São Paulo, em estilo chamado português, a toalha era de linho bordado, de Viana do Castelo, e a ementa, minhota, começando por caldo verde servido em malgas. Apesar de ser um homem de cultura, que na sociedade brasileira ocupava posição de prestígio, esse português procedia, psicològicamente, como o imigrante que, para resistir à absorpção pelo novo meio, não se desprende dos hábitos da região a que pertence, como se não bastasse a fidelidade à alma do seu povo.

Mas ser português não consistirá, precisamente, em estar em toda a parte em terra própria? É essa a característica suprema do génio da raça. Foi por termos uma excepcional capacidade de adaptação, tanto biológica como psicológica, às terras e aos climas diferentes; foi por sermos capazes de ser brasileiros no Brasil que fizemos esse país uno, de oito milhões de quilómetros quadrados, onde a língua é ainda e, já agora, será sempre a de Camões, muito embora acrescida de novos elementos e com as inevitáveis, e necessárias, modificações; onde, apesar de todas as influências contrárias, viverá sempre, não digo já o espírito português, mas uma coisa mais vasta, e mais alta, que se chama o génio lusíada.

JOSÉ OSÓRIO DE OLIVEIRA

(Do *Diário Popular*, de Lisboa).

ESTE SEGUNDO NÚMERO (3.ª SÉRIE)
DA REVISTA LUSO-BRASILEIRA

ATLÂNTICO

ACABOU DE SE IMPRIMIR NO DIA
QUINZE DE DEZEMBRO DE MIL
NOVECENTOS E QUARENTA E NOVE,
NA OFICINA GRÁFICA, LIMITADA, SITA
NA RUA DA OLIVEIRA DO CARMO,
NÚMERO OITO, NA CIDADE DE LISBOA